BATES COLLEGE LIBRARY
LEWISTON, MAINE
PRESENTED BY
The College Club
WITHDRAWN
BATES COLLEGE
LIBRARY STORAGE

A mon ami Bourban,
Ses affectueux souvenirs,

DE JODELLE
A MOLIÈRE

DU MÊME AUTEUR

A LA LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVIe siècle et au commencement du XVIIe siècle. Un vol. in-8 (épuisé).
(Couronné par l'Académie française.)

Le théâtre français avant la période classique. Un vol. in-18 jésus.

Molière. Deux vol. in-18 jésus.
(Couronné par l'Académie française.)

A LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE

Victor Hugo poète épique. Un vol. in-16.
(Couronné par l'Académie française.)

A LA LIBRAIRIE ARMAND COLIN

Le théâtre de la Renaissance et **le Théâtre au XVIIe siècle avant Corneille.**

(Tomes III et IV de l'*Histoire de la Langue et de la Littérature française* publiée sous la direction de Petit de Julleville).

EUGÈNE RIGAL

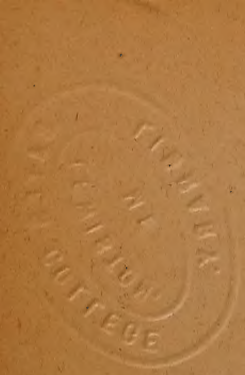
DE JODELLE A MOLIÈRE

TRAGÉDIE, COMÉDIE
TRAGI-COMÉDIE

34706

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79
1911

Tous droits de traduction et de reproduction réservés



A MON COLLÈGUE, A MON SUCCESSEUR, A MON AMI

JOSEPH VIANEY

Professeur de littérature française
à l'Université de Montpellier.

EN TÉMOIGNAGE D'UNE AFFECTION PROFONDE

AVANT-PROPOS

Sans former un tout régulier, les essais que je réunis ici ont cependant un lien commun entre eux et avec d'autres études que j'ai précédemment publiées.

Les trois premiers complètent ou corrigent ce que j'ai dit de la comédie et de la tragédie dans *le Théâtre de la Renaissance*, — *le Théâtre au XVII^e^ siècle avant Corneille*, — et *le Théâtre français avant la période classique*.

Le quatrième dessine, en la prolongeant bien au delà de la date où s'étaient arrêtées ces études, la courbe par laquelle se caractérise l'évolution de notre tragédie ; elle marque aussi le rôle joué dans cette évolution par Pierre Corneille.

Tout en précisant ce dernier point, les numéros 5, 6 et 7 s'efforcent de définir les rapports

entre la tragi-comédie et la tragédie dans la première moitié du XVII^e^ siècle.

Le numéro 8, enfin, en étudiant une *source* de Molière, le rapproche de ses devanciers et forme une sorte d'appendice à mon livre sur le grand comique.

A chaque article j'ai conservé sa date, qui, dans certains cas, peut lui servir de justification.

DE JODELLE A MOLIÈRE

LES PERSONNAGES CONVENTIONNELS

DE LA COMÉDIE AU XVI[e] SIÈCLE

Dans l'intéressant ouvrage qu'il a écrit sur *la Comédie au* XVII[e] *siècle*, M. Fournel a consacré un chapitre aux *types de la vieille comédie*. Les *types de la vieille comédie*, ce sont les personnages que nos auteurs antérieurs à Molière se transmettent religieusement de l'un à l'autre; qui ne sont pas sans rapports avec la réalité, sans doute, mais qui sont beaucoup plus conventionnels qu'observés; masques rigides plutôt que visages, caricatures plutôt que portraits. Je me propose de les étudier ici pendant la période qui va d'Étienne Jodelle à Jean Godard, de 1552 à 1594[1]. Faisant à peine

1. Je ne laisse pas de côté les trois dernières comédies de Larivey, bien qu'elles aient paru seulement en 1611, parce que l'auteur déclare les avoir retrouvées parmi de vieux papiers où il les avait oubliées depuis longtemps.

quelques allusions à la comédie du XVI^e^ siècle, c'est dans les œuvres d'Adrien de Montluc, de Corneille, de Desmarets, de Cyrano de Bergerac, de Scarron, de Tristan l'Hermite, que M. Fournel a puisé les éléments de son travail; c'est dans les œuvres de Grévin, de Belleau, de Baïf, de Jean de la Taille, de François d'Amboise, de Godard que j'ai à prendre les éléments du mien. Ainsi les deux tableaux seront différents et montreront les types de la comédie à deux époques distinctes et successives de leur histoire.

Si je n'avais peur de sortir par trop de mon sujet, il serait intéressant de remonter à l'origine de chacun de ces personnages, de voir quels traits se sont ajoutés peu à peu à sa physionomie ou à son caractère, ce qu'il doit à la Grèce, à Rome, à l'Italie, au moyen âge français. Mais cette étude de littérature comparée serait un peu bien ambitieuse et longue : Marc Monnier n'a-t-il pas fait autrefois un cours tout entier sur le valet de comédie? Contentons-nous de passer rapidement en revue les personnages conventionnels tels que nous les trouvons dans notre comédie française du XVI^e^ siècle, sauf à dire un mot en passant de leur origine.

I

La comédie, par nature, est amie de la jeunesse et, dès lors, elle ne craint pas de se montrer dure et cruelle aux vieillards, surtout quand il leur arrive d'oublier leur âge. Qu'un jeune homme aime à aimer, comme disait saint Augustin, et qu'il commette mille folies, la comédie a pour lui des trésors

d'indulgence; mais un vieillard amoureux, quoi de plus plaisant, quoi de plus fait pour être berné et moqué? Plaute l'a bien montré en divers endroits, et notamment dans son audacieuse pièce la *Casina;* les Italiens l'ont montré mieux encore, en faisant du vieillard amoureux un des types consacrés de leur *Commedia dell' arte*, le type de Pantalon. Dans la comédie française, le vieillard amoureux est aussi un personnage fort répandu; citons seulement Josse, des *Ébahis* de Grévin; M. l'Avocat, de *la Reconnue* de Belleau; Syméon, du *Laquais*; Ambroise, de *la Veuve*, et Lazare, du *Morfondu* de Larivey.

Partout on nous le peint d'une façon médiocrement flatteuse : c'est « un vieil baveux puant, et qui n'a que trois dents en la bouche [1] », c'est « un viel singe contrefaict [2] », c'est

> Ce vieil fantosme renfroigné,
> Ce loup, ce hibou, ceste Lerne,
> Qui pourroit servir de lanterne
> S'il avoit un feu dans le corps.
>
> (*Le Morfondu*, I, 2.)

Grincheux et avare, il ne manque généralement pas de bon sens : c'est même le répertoire vivant de la sagesse des nations, et les proverbes tombent sans relâche de sa bouche; mais tout son bon sens l'abandonne dès que la passion s'empare de lui. « Amour n'est point pour les vieillars [3] », dit-il, mais il n'en sacrifie pas moins à l'amour, et avec quelle ferveur! « Si en beaucoup de choses les vieillards sont plus sages que les jeunes, dit l'écor-

1. *Le Laquais*, III, 2.
2. *Les Esbahis*, I, 2.
3. *La Reconnue*, III, 1.

nifleur Gourdin, ils sont, en matière d'amour, plus fols qu'eux[1]. » Et le vieillard de la comédie donne raison à Gourdin. Le rhumatisme a beau engourdir ses membres, le catarrhe a beau secouer sa poitrine, il se sent jeune, et surtout il s'évertue à se faire jeune. « Je vous jure, dit Ambroise, que, depuis que je suis devenu amoureux de ceste-cy, il n'est jour que je ne sois chez maistre René, le parfumeur[2] »; et M. l'Avocat :

Je me sens toutefois saisir
Le cœur d'une jeune allegresse,
Je ne sens rien de la vieillesse;
Mes membres sont gaillards et forts.
Je n'ay rien dessus tout mon corps
Qui me face monstrer caduque
Que la dent noire et la perruque
Et des sillons dessus le front,
Qui vieillard et ridé me font.
Au reste, je suis fort gaillard,
J'ay le parfum, le gand mignard,
L'escarpin, la chausse coupée,
La gibeciere bien houpée,
La robe faite à haut collet...

(*La Reconnue*, III, 1.)

Il s'exerce même à jouer son rôle d'amoureux séduisant :

Maintenant il lave sa face,
Maintenant, frizant ses cheveux,
Il vous contrefaict l'amoureux
Avec une petite chatte
Que par parolles il afflate
Ainsi qu'un jeune tendrette.

(*Les Esbahis*, I, 3.)

Vains efforts! La jeune fille pour qui tant de

1. *La Vefve*, I, 4.
2. *La Vefve*, III, 2.

peine est prise n'en tient nul compte, l'ingrate, et finit toujours par choisir

Le jeune amant sans barbe à la barbe du vieux;

celui-ci est accablé d'avanies, comme Lazare, le *morfondu*, s'écriant douloureusement : « J'ay ceste nuict enduré plus d'injures qu'il ne passe d'eau soubz le pont aux Musniers [1] ».

II

C'est que le vieillard amoureux a contre lui, outre son âge et ses infirmités, deux ennemis redoutables : la femme d'intrigue et le valet.

La femme d'intrigue travaille contre lui, mais elle feint de le servir, le flatte et le gruge : « *On* me faisoit vieil et cassé, lui dit le vieillard. — Cassé! Vous me semblez un cherubin [2]. » Comment résister à d'aussi caressantes paroles? Et comment aussi ne pas récompenser les éminents services que la femme d'intrigue prétend rendre? La ladrerie du vieillard se sent vaincue : « Je n'oblieray pas le plaisir que vous me ferez. — Qui faict œuvres charitables ne demande point de recompense. » La bonne pièce! Quelques secondes ne se sont pas écoulées qu'elle reprend : « Seigneur Ambroise, escoutez : j'oblios vous dire que je m'estois vouée me faire brave, si j'avois trouvé qui me donnast une robbe. — Vous voudriez que je vous la donnasse, est-il pas vray? — Ouy, s'il vous plaist. — Voyez si je l'ay entendu,

1. *Le Morfondu*, IV, 7.
2. *La Vefve*, III, 2.

m'amye! Je ne vous puis refuser; tenez, voilà deux escus. — Grand mercy. Je voudrois qu'il y eust beaucoup de tels hommes. Si j'avois encore dix francs, je retirerois mon frere de prison; je vous bailleray gage, s'il vous plaist me les prester[1]. »

En vérité, la convention est ici réduite à la portion congrue et la femme d'intrigue est le personnage le plus vrai et le plus vivant de tout ce théâtre. Rien ne serait plus aisé que de l'étudier dans *les Ébahis* de Grévin, *la Veuve* de Larivey, *la Célestine*, de Lavardin et *les Contents* d'Odet de Turnèbe, sous son quadruple aspect de femme dévergondée, de flatteuse, de fourbe et d'hypocrite. Mais ce serait montrer — et tel n'est pas aujourd'hui notre dessein — que le XVI^e^ siècle a parfois réussi dans la peinture des mœurs, surtout quand il s'est agi de représenter ce personnage dépravé, cher alors au théâtre italien et au théâtre espagnol aussi bien qu'au nôtre.

III

Le valet n'était pas moins en faveur. Mais, s'il y avait aussi une part de vérité dans son rôle, la part de la convention et de la tradition y était de beaucoup la plus forte.

Le valet de la comédie vient de loin, et, si l'antiquité suffit à établir la noblesse, le personnage le plus subalterne de notre théâtre est en même temps celui dont les quartiers de noblesse sont les moins contestables : d'autant moins, que pendant des siècles il a jalousement gardé sa physionomie pri-

1. *La Vefve*, II, 7.

mitive. N'avez-vous pas remarqué dans Molière lui-même quelques mots étranges? L'*étourdi* Lélie veut rosser son valet Mascarille, et Léandre s'efforce de l'en empêcher :

> — Quoi ! châtier mes gens n'est pas en ma puissance?...
> Quand j'aurois volonté de le battre à mourir,
> Hé bien ! c'est mon valet.
>
> (*L'Étourdi*, III, 4, v. 1055, 1058-9.)

« Pour le coquin de Silvestre, je le rouerai de coups », dit aussi Argante; « je vais te passer cette épée au travers du corps », dit Léandre à Scapin[1]. Était-ce donc chose licite que le meurtre d'un domestique à Messine ou à Naples, au XVII^e^ siècle? — D'autre part, les valets mis en scène par Molière ont autrefois commis toutes sortes de méfaits : Scapin s'est « brouillé avec la justice », et on a force « décrets » contre Mascarille; tous deux n'en ont pas moins été choisis par des vieillards défiants pour être les compagnons et les guides de leurs fils. On ne pouvait donc pas prendre de renseignements sur les domestiques au XVII^e^ siècle? — Enfin Mascarille et Scapin jouent des tours pendables à leurs vieux maîtres, et ceux-ci n'hésitent à leur sujet qu'entre deux traitements : les assommer ou leur pardonner. On ne renvoyait donc jamais les domestiques au XVII^e^ siècle? et on les regardait comme des chiens familiers, qu'il faut noyer ou garder tels qu'ils sont? — Dans la vie réelle, non pas; un valet n'entrait pas dans une maison sans offrir quelques garanties, comme aujourd'hui; on l'en faisait sortir, comme aujourd'hui, si l'on avait à se plaindre de lui; et

1. *Les Fourberies de Scapin*, I, 4 et II, 3.

enfin, comme aujourd'hui, un valet était un homme, responsable de ses actes devant la justice de son pays. Au théâtre, les choses en allaient tout autrement, car le valet, en dépit de son titre moderne, n'était autre chose que l'esclave antique. Or, l'esclave antique était le plus souvent né dans la maison ; le maître avait droit de vie et de mort sur lui ; on se résignait à ses vices, parce qu'ils paraissaient inévitables, ou, s'il n'était plus possible de les supporter, on le battait, on l'enfermait, on le tuait. Tels étaient les Daves et les Tranions de la comédie latine ; tel fut le valet de la comédie italienne, sur lequel fut calqué le valet de la comédie française.

Généralement placé entre deux maîtres, le père et le fils, le jeune et le vieux, il arrive que le valet ne tient ni à l'un ni à l'autre : quand son jeune maître est tourmenté, lui songe à manger[1] ; quand il est en prison, comme dans *les Corrivaux* de Jean de la Taille, lui va au cabaret[2] ; quand il est en danger, lui s'escrime de « l'espée à deux pieds », ou, si vous aimez mieux, se sauve[3].

Cela pourtant est rare. Le valet est généralement dévoué aux jeunes gens, soit par bonté d'âme, soit parce que les jeunes gens, livrés à leurs passions, ont besoin du valet et lui montrent une familiarité qui le flatte : « Mon amy, dit le jeune Philippes dans *le Morfondu*, Dieu a voulu que pour mon grand profict tu m'ayes desobey ; mais puisque tu as tant bien commencé, il faut que tu faces encore

1. *Les Desguisez*, I, 3.
2. *Les Corrivaus*, III, 6.
3. *Les Corrivaus*, III, 5 et 6. Cf. *la Célestine* de Lavardin, dans É. Chasles, *la Comédie en France au* XVI^e *siècle*, p. 174.

d'avantage ». Et Boniface : « Dictes hardiment, monsieur, car, pour l'amour de vous, je feroy de la faulse monnoye[1] ». Il ne ment pas, car il fait pis. — Pour les vieux c'est tout autre chose, et le chien n'est pas plus naturellement l'ennemi du chat que le valet l'ennemi du vieillard. C'est contre le vieillard qu'il met en jeu toute sa malice et toute sa friponnerie. Si le vieillard est avare, alors la haine arrive à son comble et tout valet est capable de dire, comme Frontin dans *les Esprits* de Larivey : « Je voudrois qu'il crevast, car il n'est bon à chose du monde[2] ».

Tels sont les traits généraux du type valet; mais il y a dans le type des variétés que les Italiens avaient distinguées et cultivées avec le plus grand soin. Dans leur comédie populaire, dans la *Commedia dell' arte*, ces variétés avaient pris des noms et revêtu des costumes différents. Le valet alerte, ingénieux, inépuisable en inventions, c'était Scapin; Arlequin — dont la physionomie a beaucoup changé depuis — c'était le valet balourd et impudent; Brighelle était fanfaron et lâche; Pulcinella était goinfre. Toutes ces variétés se retrouvent dans notre comédie du XVI^e^ siècle.

Le valet Maudolé, dans *les Déguisés* de Godard, ne songe qu'à manger et fait à ce sujet les plaisanteries les plus lourdes.

Gillet et Felippes, dans *les Corrivaux*, ont tout juste la bravoure de Brighelle. « La Nourrice. Hô, hô, d'où vient cestuicy, si eschaufé avec ceste broche, et ce cabasset en teste?.... — Gillet.

1. *Le Morfondu*, II, 4.
2. *Les Esprits*, II, 5.

D'où je vien, vertubieu? Corbieu, je vien d'une belle entreprise. O comme j'en ay abbattu, froissé, assommé, et rué par terre! J'en ay cuidé embrocher un tout vif s'il ne se fust retiré.... Où sont, où sont ores les paillars qui ont assailly mon maistre? Que ne les tien-je ores icy? Corps bieu je les.... Hô Dieu, n'en est-ce pas icy un qui vient? Me voyla mort. Il me cherche. Où m'enfuiray-je? Je te prie, Thomasse, revanche moy. — Comment? tu estois tantost si hardy[1]! » Et maintenant voici Felippes et Gillet en présence : « Felippes. Te voicy donc, Gillet, et vienças, beau sire, n'est-ce pas toy qui viens de porter les armes contre Euvertre mon jeune maistre! Je ne sçay qui me tient que je ne te.... — Nourrice. Hé, pardonnez luy, aussi bien a-t-il esté des premiers à s'enfuir. — Gillet. Je ne me suis point enfuy, non; je me suis sauvé seulement : je ne t'ose dire, Felippot, que tu en ayes fait ainsi. — Felippes. Va, touche là, tu es bon compaignon[2]. »

Comme valet balourd et impudent, nous pouvons citer le Boniface du *Morfondu*, dérangeant les meilleures combinaisons par son étourderie et ses vices. On a besoin qu'il occupe le vieux Lazare et le fasse rester tranquille pendant une bonne partie de la nuit : au lieu de le coucher dans un bon lit, puisqu'il grelotte, il l'étend dans une cour glacée, d'où des cris, du tumulte et l'éveil de la maison entière; on retire Lazare de sa cour, on le réchauffe, on charge Boniface de le garder : Boniface descend à la cave s'enivrer et laisse s'échapper Lazare.

Et, à côté de l'Arlequin Boniface, *le Morfondu*

1. *Les Corrivaus*, III, 4 et 5.
2. *Les Corrivaus*, IV, 6.

nous présente le Scapin Lambert, raccommodant tout ce que son camarade dérange, ayant plus de ruses dans son sac que le Mascarille de Molière lui-même. Celui-ci, c'est le valet avec lequel nous sommes le plus familiers, l'ancêtre des Frontins de Regnard et de Figaro, le valet classique, celui — aussi bien — que l'on trouve déjà le plus dans la comédie du XVI^e^ siècle. Il est dans *le Brave* de Baïf, s'écriant avec fierté

> Combien de troubles je tracasse!
> Combien d'entreprises je brasse!
> (*Le Brave*, III, 2.)

Il est dans *les Ébahis* et dans *les Contents*, rivalisant de finesse avec la femme d'intrigue et l'obligeant à cet aveu :

> Ha, par ma foy, fin contre fin
> Ne vaut rien à faire doubleure.
> (*Les Esbahis*, I, 3.)

Il est dans *les Jaloux* de Larivey, étalant son esprit facile aux dépens du bravache Fierabras : « FIERABRAS. Mais dy moy, est-il vray qu'à ce renouveau on met une armée en campagne contre le grand Seigneur? — GOTARD.... Le pape y envoye ne sçay quant milliers d'hommes à cheval. — Hommes d'armes, ou chevaux legers? — Je n'en sçaurois que dire, car je les ay pas pesez; mais je pense qu'estans Italiens, ils sont legers. » — « FIERABRAS. On en doit faire partout des feux de joye, des joustes, tournois, comedies, et tirer de toutes parts force artilleries. — GOTARD. On y tire de trois ou quatre façons. On tire des pieces de canon, on tire l'argent des bources du peuple, on tire la layne de

dessus les espaules des simples gens, et tire l'on encores force bons verres de vin, qu'on envoye à la vallée[1]. » Ces plaisanteries sont médiocres? — Rappelez-vous-en quelques-unes, non moins contestables, de Mascarille.

IV

Si le valet est la terreur des vieillards économes, l'ami et le mauvais génie des fils de famille, il a dans cette double fonction un sérieux rival : c'est l'écornifleur, le parasite.

Le parasite avait joué un grand rôle dans la comédie latine, et, en 1567, Baïf transportait sur la scène française le personnage célèbre de Gnathon. Mais Gnathon ne s'était pas trop vanté quand il avait promis que les Gnathoniciens formeraient bientôt toute une secte et que l'*écorniflerie* serait une philosophie florissante[2]; elle a été florissante en effet dans le théâtre italien et dans le théâtre français. Citons seulement Gourdin, de *la Veuve*, Saucisson, des *Contents*, et Gaster, des *Néapolitaines* de François d'Amboise. Gourdin prononce un long monologue, où il a fait entrer, je crois, toute la « cuisinière bourgeoise » du XVI^e^ siècle : c'est l'énumération des plats qu'on lui a servis à un repas. Il avoue que « finablement *il a* esté contraint faire treve avec les viandes, tant *son* menton estoit las de branler ». Mais son estomac était moins las que son menton : « Si je dors tant soit peu apres le repas, je fays si bonne digestion que j'ay l'appetit plus

1. *Les Jaloux*, III, 5.
2. *L'Eunuque* de Baïf, II, 2; Térence, v. 232 et suiv.

ouvert qu'auparavant[1] ». Ambroise a la naïveté de lui demander à quelle heure il mange : « Toutes et quantes foys que j'ay les yeux ouvers, et me suis beaucoup de fois plaint de nature, qu'elle n'a fait que je peusse manger encor en dormant[2] ». Aussi malheur à ceux qui doivent manger après lui ou même avec lui! Écoutez les mémorables paroles que la voracité de Gourdin arrache au valet Robert : « ROBERT. Je ne l'oblieray jamais! Tu ne m'as point gardé à soupper, et as tout devoré comme un loup affamé. — GOURDIN. Il n'y avoit pas si grand chose que je n'eusse bien souppé encores un coup. — ALEXANDRE. Ne me rompez point icy la teste. — ROBERT. Comment voulez-vous que je me taise? Je n'ay pas souppé, je suis plus vuyde qu'une citrouille : il a tout mangé. — ALEXANDRE. Te veux-tu taire? — ROBERT. Quand je me tairay, mes boyaux crieront[3]. » Et cette capacité de Gourdin n'a rien d'exceptionnel dans le monde de l'écorniflerie; Gaster a « tousjours quinze aunes de boyaux vuides pour festoyer ses amis[4] », et, pour peu que les amis généreux lui manquent, il se plaint d'avoir « l'estomac creux comme une lanterne[5] ».

Avec cette effroyable boulimie, avec sa soif ardente, comment se fait-il que le parasite trouve encore qui l'invite à sa table? C'est que le personnage est peu scrupuleux et rend bien des services inavouables; de plus il suit les conseils de maître

1. *La Vefve*, II, 6.
2. *La Vefve*, I, 4.
3. *La Vefve*, III, 8.
4. *Les Neapolitaines*, II, 2.
5. *Les Neapolitaines*, III, 3.

Gnathon, il fonde sa cuisine sur ce qu'il y a de plus sûr et de plus durable au monde : la bêtise humaine; il flatte les manies les plus ridicules, et au fond se moque de ceux qui l'hébergent. Gourdin vit aux dépens d'un vieillard amoureux et le berne; Gaster en fait autant avec le gentilhomme espagnol don Dieghos. — Mais si le vieillard se corrige et si le gentilhomme s'en va, que deviendront-ils? — « Quand je l'auray perdu, dit Gaster, j'en recouvreray d'autres : il y a plus d'un asne à la foire [1]. »

V

Il y a plus d'un âne, en effet, à la foire de la comédie, et nous arrivons au plus âne de tous ces ânes, s'il est vrai, ce que dit Molière, qu'

> Un sot savant est sot plus qu'un sot ignorant;

c'est du pédant que je veux parler. Mais celui-là, le parasite fera bien de le tenir à l'écart de ses combinaisons : c'est un âne maigre et gueux, peu disposé à donner, parce qu'il n'a rien.

Le pédant se distingue, au milieu de cette galerie d'originaux que nous sommes en train de parcourir, en ce qu'il n'est pas d'origine antique : il est français et italien, notre comédie l'a reçu à la fois du théâtre italien et de notre théâtre du moyen âge. Au moyen âge, en effet, les auteurs comiques se moquaient volontiers du dialecticien retors formé par la scolastique et du latiniseur incompréhensible, ancêtre de l'écolier limousin de Rabelais. On trouve déjà le dialecticien comique dans le *Géta* de

1. *Les Neapolitaines*, I, 4.

Vital de Blois, le Sosie du XIIIe siècle, se demandant avec anxiété s'il est un, s'il est deux, ou s'il n'est point. Voici le latiniseur dans la « farce joyeuse de maître Mimin, à six personnages ». Maître Mimin, formé par un maître d'école modèle, écorche abominablement le latin dans son français; heureusement il devient amoureux, et l'amour, qui donnera de l'esprit à l'Agnès de Molière, rend son bon sens à maître Mimin. Sa fiancée ne connaît que le français, et c'est elle qui le lui rapprend :

> Or dictes : M'amye, ma mignonne,
> Mon cœur et m'amour je vous donne.
> — Mon cœur et m'amour je vous donne.

Mimin a répété ce vers aimable, Mimin est guéri [1]. J'ai de la méfiance : ou Mimin éprouvera quelque rechute, ou son pédantisme n'était pas bon teint. Essayez de guérir par le même moyen ou par tout autre le pédant italien, le Docteur de Bologne, ou le pédant français, son élève!

C'est chez Larivey qu'il faut étudier le pédant du XVIe siècle : il s'appelle Lucian dans *le Laquais*, Fidence dans *la Constance*, Josse dans *le Fidelle*, et sous ces trois noms il est aussi sot, je dirais aussi ennuyeux, s'il n'y avait dans le rôle de Josse une jolie scène, la quatorzième de l'acte II, celle que Molière — si habile à prendre son bien où il le trouvait — a imitée dans la sixième scène du second acte des *Femmes savantes* [2]. Le pédant cite ses

1. Voir Petit de Julleville, *Répertoire du théâtre comique au moyen âge* ou *la Comédie et les mœurs au moyen âge*, p. 292.

2. Voir *Molière*, éd. Despois-Mesnard, t. IX, p. 98, n. 3. On trouvera là, outre le texte de Larivey, celui de Luigi Pasqualigo que Larivey s'est contenté de traduire.

auteurs, il parle latin en français, et ses raisonnements, coupés de parenthèses et de prétéritions, sont interminables : « Maurice, dit Lucian, deux verbicules, puis je te donne planiere licence[1]. » Dieu sait la longueur des deux verbicules! Ailleurs Syméon, très affligé, veut s'entretenir avec Lucian; celui-ci commence par un long préambule, puis, comme il s'agit de mariage, il évoque toutes sortes de souvenirs sur ce sacrement : « J'obmets icy — il aurait plutôt fait de dire tout vingt fois que de l'abréger une — les expositions de sainct Augustin; je ne parle de sainct Jerosme, et passe tant de sacrez Theologiens qui ont escrit de ce sainct sacrement, me contentant vous proposer et mettre devant les yeux, comme un clair mirouer, ce seul exemple : à sçavoir que lors que *Dominus Deus*, sous le voile de l'humanité, fouloit cette festide et puante terre.... — Symeon. Vous estes trop long en vos discours. — Lucian. Le premier miracle qu'il voulut monstrer fut aux nopces, quand il convertit l'eau en vin. — Symeon. Voilà un pauvre confort à mes douleurs! Que m'en revient-il, si de l'eau il en fist du vin[2]? »

Ce qui complète le ridicule du personnage, c'est qu'il a le cœur singulièrement tendre. Lorsque Lucian veut gronder son élève Maurice, celui-ci le fait taire en lui rappelant ses propres faiblesses[3] : Josse, étant amoureux de Mme Victoire, se justifie à lui-même sa passion par l'exemple de tous les

1. *Le Laquais*, I, 4.
2. *Le Laquais*, V, 2.
3. *Le Laquais*, II, 3.

grands hommes de l'histoire[1]; Fidence, épris de la gouvernante Dame Élisabeth, lui fait des odes en style de Ronsard — ce qui paraît peu révérencieux de la part de Larivey — et compare son idole à celles qu'ont chantées le grand poète et son ami Du Bellay : « Mais pourquoy sitost s'est retiré de mes yeux le soleil qui donne jour à ma vie, ma gentille Dame Elisabeth? Quel remede y a-il? *Omnia vincit Amor et nos cedamus amori.* Il me semble y avoir plus de mil ans que je n'ay repeu mon cœur ny mes yeux affamés de l'ambroisie et très doux nectar que distillent en moy les plus divins flambeaux de ma très belle deesse.... Au moins, qu'elle ouyst ces miens tant doux propos, parce que par là elle cognoistroit que l'esprit de Ronsard et de Du Bellay, par la grace de ses estincellans yeux, font en mon estomac une fontaine de tres eloquente eloquence. C'est pourquoy elle sera par moy quas une nouvelle Cassandre, et une autre Olive, par mon stil tres celebre[2]. »

Sot, bavard, amoureux, le pédant est ainsi une proie naturellement dévolue aux mauvais plaisants et aux valets; il n'est pas de farce indécente qui ne lui soit faite[3], et il est le personnage le plus berné de la comédie du XVI^e^ siècle avec le vieillard amoureux, dont nous avons parlé, et avec le soldat fanfaron, dont nous avons à parler encore.

1. *Le Fidelle*, I, 3.
2. *La Constance*, II. 4.
3. Voir notamment, *la Constance*, III, 7.

VI

Nul personnage de théâtre n'est plus caricatural que le soldat fanfaron, et ce qui prouve pourtant qu'il ne manque pas absolument de vérité, c'est que nul n'a été plus universel. Le soldat fanfaron a été la joie du théâtre grec, du théâtre latin, du théâtre italien, du théâtre espagnol, du théâtre français du moyen âge : il est venu de trois sources à nos auteurs du XVI^e^ siècle, de quatre ou cinq à ceux du XVII^e^.

Au moyen âge, il figurait même dans les mystères sous les traits d'Olibrius, le bourreau de Sainte Reine, le pourfendeur légendaire, « l'occiseur d'innocents[1] », et il inspirait plusieurs pièces, dont on peut voir l'analyse dans les livres de M. Petit de Julleville, et dont les plus intéressantes sont sans doute la farce de *Colin, fils de Thenot le maire* et le monologue du *Franc archer de Bagnolet*. Colin, fils de Thenot le maire, est allé se battre dans le royaume de Naples et est devenu célèbre dans son pays par sa vaillance. Il revient ayant perdu sa jument, son bonnet, sa cotte de mailles, mais ramenant un prisonnier. « Montre-nous-le, dit le père. — C'est que j'en ai peur. » On finit par l'amener.

> L'as-tu bien conquesté si grant?
> Colin, tu estois vaillant homme!
> — Et je le prins au premier somme,
> Cependant comme il se dormoit,
> Et j'escoutoy comme il ronfloit.
> Alors le courage me creut.

1. *L'Étourdi*, III, 4, v. 1085.

Le prisonnier interrogé, on découvre qu'il n'a jamais fait la guerre : c'est un timide pèlerin allemand. — Le monologue du *Franc archer de Bagnolet* a été attribué à Villon, et ce détail suffit à en indiquer la haute valeur. Le franc archer se sent en veine de bravoure; il voudrait que quatre hommes vinssent le combattre; il raconte fièrement son histoire :

> Je ne craignoye que les dangiers,
> Moy; je n'avoye paour d'aultre chose.

Tout à coup il aperçoit un épouvantail à moineaux fait en forme d'homme d'armes, tenant une arbalète et portant une croix blanche devant et une croix noire derrière. Une croix blanche! c'est un Français, et le franc archer le flatte en conséquence; puis il avise la croix noire :

> Par le sang bieu! C'est unz Breton.
> Et je dy que je suis Françoys!

Il tremble, se jette aux pieds de l'homme d'armes, le supplie. Le vent secoue l'épouvantail et le jette à terre. D'abord, au bruit, la frayeur du franc archer redouble; puis il s'aperçoit à quoi il a affaire, et perce fièrement l'épouvantail de son épée pour le punir, non sans prendre garde à respecter son habit, qui sera le butin de cette expédition glorieuse.

On pourrait citer d'autres traits de fanfaronnade dont s'est amusé le moyen âge. Puis arrive la Renaissance, et nos auteurs lisent *le Soldat fanfaron* de Plaute, que Baïf a soin de mettre en français. Enfin ils lisent et voient jouer par des comédiens italiens ces pièces nombreuses de l'Italie où figuraient des guerriers redoutables, comme le capi-

taine L'Épouvante de la Vallée infernale, Fracasse, Tranche-Montagne, Tranche-Fer, Rhinocéros. De là les soldats fanfarons de notre XVI^e^ siècle : ce sont Taillebras dans *le Brave* de Baïf; Rodomont dans *la Reconnue*; Fierabras dans *les Jaloux*; Rodomont encore dans *les Contents*; don Dieghos dans *les Néapolitaines*; Prouventard dans *les Déguisés*; Brisemur dans *le Fidèle*; le Capitaine dans *les Tromperies*. Le Capitaine des *Tromperies* a aussi des amis plus ou moins imaginaires, qu'il n'est pas inutile de nommer : « Allons chercher, s'écrie-t-il, le capitaine Tailbras, le capitaine Brisecuisse, Brafort, Cachemaille, Pinçargent, Grippetout[1] ». Vantardise et gueuserie mêlées, telle est la signification avouée de tous ces noms-là.

Mais approchons du soldat fanfaron : il est facile à reconnaître à sa grande taille, à la balafre qui orne généralement sa figure et qu'il a reçue sans doute dans quelque cabaret, au bruit formidable des menaces et des jurons qui sortent de sa bouche. « A quoy le recognoistrons-nous? demandent les sergents chargés d'arrêter Rodomont. — Vous le recognoistrez à ses grandes moustaches noires, retroussées en dents de sanglier, et à un grand abreuvoir à mouches qu'il a sur la jouë gauche, et puis il meine ordinairement apres luy un laquais habillé de verd et assez mal chaussé[2]. »

Tel est l'homme aux terribles exploits, le « fendeur de naseaux », « l'avaleur de charrettes ferrées[3] ». Dès son enfance, il a montré ce qu'il devait

1. *Les Tromperies*, IV, 2.
2. *Les Contens*, III, 1.
3. *Les Contens*, III, 3.

être et ses jeux faisaient pressentir sa gloire future. Écoutez le père de l'un d'eux :

> Quelquefois il se veut armer,
> Tant il a desja de vaillance;
> D'une broche il vous fait sa lance,
> Puis son espée est la cullier;
> Après il prend pour son bouclier
> Le couvercle d'une marmite,
> Et, à celle fin qu'il imite
> Entierement un vrai soudard
> Qui est armé de toute part,
> Au lieu d'un morion à creste.
> Il met la marmite en sa teste.
>
> (*Les Desguisez*, II, 1.)

Ce sont là jeux inoffensifs; mais gare à qui irrite le futur Hercule! « Quand j'estois en maillot, dit le Capitaine des *Tromperies*, j'arrachay un œuil à ma nourrisse, parce qu'elle me vouloit menasser [1]. » « Je n'avois pas quinze ans que je fis ce que je te vas dire. Estant en un cabaret où il n'y avoit pas beaucoup à manger, se trouva un fendant qui coup à coup prenoit tout ce qui estoit de bon au plat. Moi, qui suis tousjours plus prest à quereller qu'un Allemand à boire, voyant qu'une autre fois ce gourmand y remettoit la main, chacq! avec mon cousteau je la luy attachay sur le champ au plat, et, mettant l'autre main à la dague, je l'envisage d'un regard courroussé et le tiens tousjours ainsi attaché jusques à ce que j'eu disné. Le malheureux trembloit, l'hoste trembloit, les serviteurs trembloient. Que veux-tu? je les espouvantay de telle sorte qu'il ne se trouva personne qui, à la sortie, eust la hardiese de me demander un liard [2]. »

1. *Les Tromperies*, II, 7.
2. *Les Tromperies*, II, 9.

Ayant ainsi débuté, que ne doit pas faire plus tard un tel guerrier? Ses exploits à l'âge mûr sont si nombreux, que je suis fort embarrassé pour choisir parmi ce nombre. Fierabras a fait mourir des milliers d'hommes en combat singulier[1]; à la guerre, il regardait « de quel costé de l'armée venoient les bouletz. Adonc, les rencontrant d'une plus grande force qu'ils n'estoient poussez, *il* les rejettoit sur les trouppes ennemyes avec la main, deçà et delà à dextre et à senestre[2]. » Le Rodomont des *Contents* a une rapière d'une merveilleuse trempe dont le nom est Pleure-Sang : il l'a conquise sur le soudan de Babylone, alors qu'il l'a défait sur mer entre Cypre et Damiette et lui a enlevé plus de deux mille prisonniers chrétiens. Que ne peut-on pas faire avec une pareille arme? « Je vous puis asseurer que, à la bataille de Moncontour, d'un seul coup donné en taille ronde, j'ay coupé deux hommes par la ceinture; vray est qu'ils n'estoient armez que de jaques de maille. Et de ceste façon je pense avoir fait mourir plus de quarante hommes, à la rencontre de Jarnac, en moins de quinze coups. Pleust à Dieu que vous eussiez esté avec moy à la journée de Lepanthe! Vous m'eussiez veu souvent abbattre quatre testes de Turcs d'un seul coup d'espée[3]. » Même sans armes, Rodomont ne serait pas empêché pour accomplir des merveilles, son poing lui suffirait. Quand un capitaine veut acheter une cuirasse ou une rondache, il prie Rodomont de l'essayer. Si la cuirasse

1. *Les Jaloux*, II, 5.
2. *Les Jaloux*, III, 5.
3. *Les Contens*, IV, 2.

résiste à un coup de poing asséné avec force, le capitaine l'achète en toute confiance : il n'y aura pas de mousquet qui puisse l'enfoncer[1]. — Le poing du capitaine des *Tromperies* vaut celui de Rodomont. Un jour quelqu'un l'ennuyait. Il lui a mis la main à la barbe et la lui a tirée si rudement qu'il la lui a arrachée tout entière et la mâchoire avec. « Ha! Ha! dit le valet, comment peut-il manger? — Il vit de choses liquides[2]. » Et je ne parle pas des nez écrasés, des oreilles déchirées, des yeux qu'un coup de poing fait tomber à terre, des coups si bien assénés sur une tempe que les nœuds des doigts vont sortir par l'oreille opposée[3].

Ayant ainsi pris conscience de leur force, ils donnent libre cours à leur colère et ont toujours la menace à la bouche. Tous parlent d'accoutrer les visages « à la mosayque, si menu qu'ils ressembleront à une mappemonde[4] »; tous parlent de faire des gens une « anatomie » et de les hacher « plus menu que chair à pasté, tant que les fourmis en puissent aisement emporter chacun leur lopin[5] ». Il y a plaisir à être l'ami de pareils hommes : ils vous offrent sans cesse de faire voler de dessus leurs épaules la tête de ceux qui vous déplaisent[6], et, lorsqu'ils sont amoureux surtout, il ne leur coûte rien de tuer pour leur belle dix ou douze mille hommes ou de prendre quelque ville imprenable[7];

1. *Les Contens*, IV, 2.
2. *Les Tromperies*, II, 6.
3. *Les Tromperies*, II, 6.
4. *Les Tromperies*, IV, 1.
5. *Les Contens*, V, 4.
6. *Les Contens*, II, 4.
7. *Les Contens*, I, 3.

au besoin, ils chasseraient des cieux Jupiter, Mercure et Mars[1].

C'est qu'en effet ces guerriers de bronze ont une faiblesse : ils sont éminemment vulnérables au cœur. « Il faut bien dire, s'écrie le Rodomont des *Contents*, que ce petit dieu Cupidon est beaucoup plus puissant que Mars, le grand dieu des batailles, puis que sa force m'a peu reduire sous son obeissance et vaincre mon courage invincible, ce qu'un camp de cinquante mille hommes n'eust sçeu faire. Je pense m'estre trouvé pour le moins en vingt et cinq batailles rangées, et m'asseure d'avoir combatu cent fois, sans la premiere, en champ clos, desarmé, à cheval, à pied, à la masse, à l'estoc, à la lance, à la pique, à l'espée et cappe, à l'espée et dague, à la hache et à l'espée à deux mains; mais je ne pense avoir jamais eu affaire à un si rude ennemy, ny qui me donnast plus de traverses et dures attaintes que fait le cœur impiteux de ceste cruelle Genevieſve, de laquelle les regards mortels sont autant de coups de canon qui battent en flanc dans les bastions de mon ame, et mettront bien tost la forteresse par terre, s'il ne luy plaist me recevoir à quelque composition[2]. » — « Comme est-il possible, dit avec étonnement don Dieghos, que deux choses si contraires puissent estre si bien en moy, et que je les conduise si dextrement qu'on ne sçauroit dire en laquelle je suis plus excellent? — GASTER. Et qui sont-elles? — Ne les sçais-tu pas? — Non, pas encore. — Et tu as bien peu d'esprit : les armes et l'amour[3]. »

1. *Le Fidelle*, II, 16.
2. *Les Contens*, I, 3.
3. *Les Neapolitaines*, I, 3.

Tantôt don Dieghos semble un démon, tantôt « un petit ange, ou plustost un petit Cupidonneau »; aussi a-t-il pour devise « une abeille avec ces mots : *Frezia y miel*, voulant donner à entendre, par la flèche et le miel, qu'*il* est brave guerrier et amoureux tout ensemble [1] ».

Le plus souvent, c'est à contre-cœur que ces braves se laissent détourner de la guerre par l'amour; mais ils sont si beaux que toutes les femmes les adorent. Même quand il roulent les yeux en leur tête et froncent leurs sourcils, leurs ennemis tremblent, la canaille pâlit, mais les femmes soupirent après eux [2]. Que faire? « C'est quelquefois grand peine d'estre si aymable », dit languissamment don Dieghos [3]; et le Capitaine des *Tromperies* : « O! que c'est une grande misere que d'estre beau outre mesure!... Tu as tousjours un varlet ou une chambriere à ta queuë, qui te prie que tu te laisses veoir... Mon Dieu! quel rompement de teste que c'est de les escouter et de leur respondre [4]! »

On devine aisément ce qui en est de toutes ces belles paroles : les femmes se moquent des bravaches, et ils se gardent bien de s'en apercevoir. Même quand la maîtresse de don Dieghos lui ferme sa porte au nez sous prétexte qu'elle a des lettres à écrire, il reprend avec une suffisance admirable : « Or, adieu donc, je m'en vay; mais gardez bien qu'en voz lettres en lieu d'une autre chose vous n'escriviez de moi : car la langue et la main suivent

1. *Les Neapolitaines*, I, 3.
2. *Les Tromperies*, II, 6.
3. *Les Neapolitaines*, I, 3.
4. *Les Tromperies*, IV, 1.

souvent la pensée[1]. » — Les valets et les parasites décochent à ces hommes chatouilleux leurs plaisanteries les plus lourdes sans avoir jamais à s'en repentir. Il y aura bientôt un tournoi en cette cour, dit don Dieghos, « je n'y seray pas oublié. — GASTER. Vous y serez cogneu un oyson parmy les cygnes.... Je voulois dire comme un cygne parmi les oysons. — Ha! je voyois bien que tu faillois[2]. » — Enfin ces épouvantails du Grand Turc[3], ces hommes qui ont conquis au roi la plus grande part de son royaume[4], sont d'une inconcevable poltronnerie dès qu'il n'est plus question de parler et qu'un danger réel se présente. Prouventard tremble devant un valet qui fait le brave et se cache derrière son propre laquais[5]; le Capitaine des *Tromperies* a aussi tellement peur d'un valet qu'il se met dans un coin pour s'y barricader[6]; le Rodomont de Turnèbe demande « trois ou quatre harquebusiers et autant de mousquetaires » avant d'oser réclamer sa fiancée[7]; et Fierabras[8], après s'être flanqué de vingt-cinq ou trente archers, pour enfoncer la porte de Vincent, n'en détale pas moins au premier bruit en abandonnant ses troupes.

Mais aussi quelles raisons ingénieuses ne trouvent-ils pas tous pour expliquer leur lâcheté! C'est leur valet — bien innocent dans la circonstance —

1. *Les Neapolitaines*, III, 7.
2. *Les Neapolitaines*, I, 3.
3. *Les Contens*, I, 4.
4. *Les Jaloux*, I, 3.
5. *Les Desguisez*, III, 4.
6. *Les Tromperies*, IV, 2.
7. *Les Contens*, V, 4.
8. *Les Jaloux*, V, 6.

qui a retenu leur colère; c'est leur noblesse naturelle qui les a empêchés de se commettre avec des vilains; c'est la conscience de leur force excessive qui les a empêchés de se laisser aller à un trop grand carnage. Ainsi Rodomont reproche à son valet de l'avoir empêché de tuer « cinq cens hommes pour le moins[1] »; Fierabras n'a rien dit au crocheteur qui l'insultait parce que son épée n'est pas arme « à souiller au sang des faquins[2] »; et si, le même jour, il n'a rien fait à ce jeune homme qui l'a jeté au milieu de la fange, c'est qu'il était occupé à se « nettoyer de ceste ordure » : si le jeune homme eût attendu seulement un quart d'heure[3]!... Brisemur, au premier bruit inquiétant, a montré qu'il avait bon œil et bonnes jambes et qu'il était fort léger à la course; mais écoutez ses fières explications : « Je ne m'en suis fuy de crainte, mais pour ce que, voyant vous autres les armes nuës au poing et vous oyant crier : tue! tue! m'imaginant qu'alliez faire quelque signalée entreprinse, je me mis à courir pour mettre fin à l'estrif avant que fussiez arrivez, et ainsi vous deslivrer de peine et moy r'emporter l'honneur[4]. »

VII

La charge est-elle assez forte, la caricature est-elle assez poussée! Il semble qu'on ne saurait s'éloigner davantage du naturel et de la vérité. — C'est

1. *Les Contens*, V, 4.
2. *Les Jaloux*, V, 4.
3. *Les Jaloux*, V, 4.
4. *Le Fidelle*, V, 6.

une erreur. Qu'on lise l'étude de M. Fournel, dont je parlais en commençant, et l'on verra que les exagérations de nos comiques ont été dépassées par celles des comiques postérieurs[1]. Pourquoi? La raison en est bien simple : c'est qu'une fois engagés dans la voie de la convention, du faux, de la charge, les comiques n'ont quelque chance de se distinguer, de réveiller l'attention qui se lasse, de faire rire, en un mot, qu'en enchérissant les uns sur les autres et en allant plus loin, toujours plus loin dans l'extravagance et dans la folie. Nous avons vu Labiche fonder des pièces sur un quiproquo; il en a fallu deux ou trois à Hennequin; il en faut quatre ou cinq aux vaudevillistes aujourd'hui vivants. Aussi qu'arrive-t-il? Qu'on se lasse du vaudeville : on se lassa de même des types de la vieille comédie au XVII^e^ siècle; — qu'on cherche à tâtons une réforme du théâtre : on la chercha au XVII^e^ siècle; — que les jeunes auteurs se demandent avec une inquiétude fiévreuse : qui donc va créer un théâtre nouveau?

Qui de nous, qui de nous va devenir un dieu?

on désira aussi un dieu au XVII^e^ siècle pour créer à nouveau le théâtre comique; et ce dieu parut, et il s'appela Molière.

1. Déjà on lit dans la *Lucelle* (1576) cet « acte genereux d'un bravache » : « Un jour estant sur la mer, il rencontra des pirates, escumeurs de mer, et donnant seulement un coup d'espée sur leur gallère, il fent l'homme, le mast, le vaisseau, l'eaue, la terre, et couppe un morceau du nez à Neptune, qui demanda soudain quel foudroiant orage avoit passé par là : et quand il sceut que c'estoit le capitaine Roguotalde (ainsi se nomme le pelerin), incontinent feit serrer la porte de peur d'avoir pis » (III, 5). Mais ce n'est là qu'une plaisanterie isolée, et Roguotalde ne paraît point dans la tragi-comédie de Louis le Jars.

M. Fournel a indiqué ce que devinrent les types de la vieille comédie dans Molière. Le poète commença par en recueillir quelques-uns tels qu'ils étaient. Le vieillard amoureux, c'est Anselme de *l'Étourdi*, si prompt à s'amadouer quand on lui parle de Nérine ; le valet Scapin et le valet Arlequin, ce sont les deux Mascarille de *l'Étourdi* et du *Dépit amoureux*, si différents l'un de l'autre ; le pédant, c'est le docteur de *la Jalousie du Barbouillé* ou Métaphraste du *Dépit*. Mais Molière ne pouvait rester longtemps fidèle aux errements de ses devanciers ; il lui était donné de transformer tout ce qu'il touchait et, soufflant sur les vieux fantoches, de leur donner une âme, de leur donner la vie. Dès lors, le vieillard amoureux, ce n'est plus Anselme, c'est Arnolphe de *l'École des femmes*, et c'est Harpagon de *l'Avare* ; — le valet, c'est Maître Jacques de *l'Avare*, Dorine du *Tartuffe*, Martine des *Femmes savantes* ; — l'écornifleur, c'est Dorante du *Bourgeois gentilhomme* ; — le pédant, ce sont les Desfonandrès, les Tomès et les Macroton de *l'Amour médecin*, ce sont les Vadius et les Trissotin des *Femmes savantes*, c'est le Thomas Diafoirus du *Malade imaginaire*. La femme d'intrigue était le plus vivant et le plus vrai de tous les personnages de l'ancien théâtre, mais souvent aussi il en était le plus répugnant ; force était d'en adoucir les traits ou de séparer les éléments du rôle, et Odet de Turnèbe, sur ce point, avait déjà frayé la voie à Molière : ainsi dans la femme d'intrigue la biberonne et la dévergondée disparaissent, la flatteuse et la fourbe se retrouvent atténuées dans Frosine de *l'Avare*, l'hypocrite change de sexe et devient Tartuffe. Quant

au soldat fanfaron, Molière n'a pas jugé à propos de le ranimer; il s'en est amusé un instant en mettant en scène le Silvestre des *Fourberies de Scapin*, puis il a rejeté bien loin ce croque-mitaine usé. Une révolution était faite.

Avril 1897.

LA MISE EN SCÈNE

DANS

LES TRAGÉDIES DU XVI^e SIÈCLE

Cette étude était, depuis longtemps déjà, déposée dans les bureaux de la *Revue d'Histoire littéraire de la France*, quand a paru dans ce recueil (numéro d'octobre à décembre 1904, p. 680 à 686) l'article où M. Haraszti a combattu les conclusions de mes divers écrits sur le théâtre en ce qui concerne la représentation ou la non-représentation des tragédies du XVI^e siècle [1]. J'aurais beaucoup à répondre à cet article, et je me suis un moment demandé si je n'y répondrais pas en effet, en remaniant pour cela la présente étude. Réflexion faite, il m'a paru meilleur de m'abstenir et de laisser à ces pages « de bonne foi » leur forme originale. Ceux que le sujet intéresse verront ce qu'ils en doivent retenir; les recherches de M. Lanson apporteront encore des lumières nouvelles; et la vérité — que nous cherchons tous — finira sans doute par apparaître avec une indiscutable certitude.

Je ne relèverai ici qu'une assertion de M. Haraszti, pré-

1. M. Harazsti est revenu à la charge dans l'*Introduction* de son édition de *Tyr et Sidon* (*Société des textes français modernes*, Paris, Cornély, 1908, in-12).

cisément parce qu'elle ne touche pas au fond même de la question traitée.

Contrairement à ce que j'ai avancé dans l'*Histoire de la Langue et de la Littérature française* publiée par Petit de Julleville (t. III, p. 282), M. Haraszti pense que la formule célèbre de Jean de La Taille : « Il faut tousiours representer l'histoire ou le ieu en un mesme iour, en un mesme temps, et en un mesme lieu » doit être interprétée comme elle l'était antérieurement : « M. Rigal pense que notre auteur n'a point oublié ici, comme on le croit, de parler de l'unité d'action, car *jour* signifierait ici *journée* — traduisez : drame en cinq actes; — cependant tous les écrivains qui parlent des unités, Vauquelin, de l'Audun des Aigaliers, Ogier, etc., jusqu'à Boileau, entendent par *jour* vingt-quatre heures. Nous devons donc persister à ne voir dans l'expression citée qu'un pléonasme tel que, par exemple, dans cette phrase relative à l'unité de lieu : « Il se tient « aujourd'hui à même heure et en même temps un conseil « de guerre à Paris et à Constantinople ». *Traité de la disposition du poème dramatique* (1637), cité par M. Rigal. »

On peut faire sur ce passage plusieurs remarques.

1° La façon dont le mot *jour* a été entendu par les théoriciens postérieurs à La Taille n'implique pas du tout que Jean de La Taille, placé dans de tout autres conditions, l'ait entendu comme eux.

2° L'auteur du *Traité de la disposition du poème dramatique* avait ses raisons pour commettre le pléonasme relevé dans son texte, et qui est même plus complet que ne le dit M. Haraszti. Il tenait à justifier la mise en scène simultanée, en montrant qu'un dramaturge pouvait avoir à représenter sans aucun intervalle de temps des actions accomplies en des lieux éloignés l'un de l'autre; nulle insistance ne devait donc lui paraître excessive : « Il se tient *aujourd'hui, à même heure et en même temps*, à Paris et à Constantinople, un conseil de guerre. C'est à savoir, le roi de France délibère d'aller mettre le siège devant quelque ville du grand seigneur, et le grand seigneur se prépare au contraire.... Il faudra pratiquer dessus le théâtre la ville

de Paris et de Constantinople, et il ne sera pas inconvénient de faire sortir des Turcs d'un côté et des François de l'autre. Il est vrai que ces Turcs et ces François ne se parleront pas. » (*Le théâtre français avant la période classique*, p. 246-247.) — Mais quel motif avait Jean de La Taille, s'il ne songeait qu'à la règle des vingt-quatre heures, pour écrire : *en un mesme temps* après avoir écrit : *en un mesme iour*?

3° M. Haraszti néglige complètement d'indiquer sur quel argument j'ai fondé mon interprétation du passage controversé. La Taille vante le sujet de *Saül le furieux* traité par lui; il critique celui de *David combattant* traité par Des-Masures, il oppose ainsi son art à celui de l'auteur des *David*, pièces encore en partie conformes aux traditions du moyen âge et qui demandent trois jours pour être représentées; puis, *immédiatement après*, il ajoute (en employant les mots mêmes du moyen âge : *histoire* et *jeu*) : « Il faut tousiours representer l'histoire ou le ieu en un mesme iour, en un mesme temps.... » N'est-il pas dès lors naturel d'admettre que *en un mesme iour* vise l'unité de pièce ou d'action, *en un mesme temps* l'unité de temps, et que le pléonasme bizarre toujours dénoncé dans ce passage n'y a pas été mis par l'écrivain?

Quand M. Haraszti ajoute que le souci des unités ne se peut comprendre chez les novateurs du XVI^e^ siècle que s'ils se préoccupaient aussi des exigences scéniques, il méconnaît le côté pédantesque et théorique des discussions instituées par les Scaliger, les Castelvetro et les Jean de La Taille, comme plus tard par les Mairet et les d'Aubignac. « J'ai vu », dit d'Aubignac (*Pratique du théâtre*, l. II, ch. II), « j'ai vu des gens qui travailloient depuis longtemps au théâtre lire ou voir un poème par plusieurs fois sans reconnaître ni la durée du temps, ni le lieu de la scène, ni la plupart des circonstances les plus importantes, pour en découvrir la vraisemblance. » Et cependant ces *gens* tenaient fermement aux unités, bien qu'il n'en reconnussent pas dans les œuvres l'observation ou l'inobservation; et d'Aubignac y tenait plus que personne, bien qu'il sût combien la peine prise pour les appliquer risquait d'être

prise en pure perte. Lorsque les *classiques* du XVI^e^ siècle, beaucoup plus inexpérimentés certes que les *gens* dont parle d'Aubignac, préconisaient les unités, ils obéissaient donc peu à cette conviction raisonnée, et fondée sur la pratique de la scène, que « la loi des unités émane de l'essence de la tragédie française »; ils voulaient simplement que leurs pièces (et c'est Jean de La Taille qui le dit) fussent *faictes selon l'art et à la mode des vieux autheurs tragiques*, au lieu d'être construites sur le modèle méprisé des œuvres dramatiques du moyen âge; il ne faut pas dire de leurs tragédies : « S'il ne s'était agi que de lectures, il eût été aussi indifférent que pour n'importe quel roman contemporain que l'action changeât de lieu ou non, qu'elle durât vingt-quatre heures ou vingt-quatre ans. »

Les savantes recherches de M. Lanson sur la manière dont « s'est opérée la substitution de la tragédie aux Mystères et aux Moralités », et les conclusions si importantes auxquelles ces recherches l'ont amené m'ont inspiré le désir de travailler avec lui à élucider un des plus difficiles problèmes qui se posent à propos de la tragédie du XVI^e^ siècle : celui de la mise en scène. Quelques œuvres des nouveaux tragiques ont été jouées sous leurs yeux, et sans doute d'après leurs indications : comment l'ont-elles été? D'autres n'ont été jouées que plus tard ou ne l'ont point été du tout, mais leurs auteurs les destinaient à être représentées : comment les avaient-ils conçues à cet effet? Et si quelques-unes ont été écrites par des auteurs qui, désespérant de les faire monter sur une scène, ne se sont aucunement préoccupés de les rendre *jouables*, à quoi peut-on les reconnaître? Ces questions, je me les suis déjà posées d'autres fois. Mais, en pareille

matière, l'absence de renseignements sûrs, l'influence des hypothèses antérieurement hasardées, la tendance si naturelle à conclure trop tôt en assimilant des choses différentes, peuvent toujours induire en erreur. Je veux oublier tout ce que j'ai pu penser et dire sur le sujet; je veux relire à nouveau les tragédies du XVI^e^ siècle et simplement soumettre au lecteur les réflexions qu'elles m'auront suggérées.

Je laisserai de côté les œuvres — comme l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze et les trois *David* de Des-Masures — dont les auteurs ont cherché à concilier les traditions du moyen âge avec les nouvelles tendances : leur mise en scène ne prouverait rien pour celle des tragédies pures. Je ne chercherai pas non plus à faire une enquête complète, qui serait trop longue et peut-être, par suite de la complexité et de l'obscurité des faits dont il faudrait tenir compte, moins instructive. Je m'en tiendrai aux tragédies de Jodelle, de Grévin, de Jean de La Taille, de Garnier et de Montchrestien, en joignant aux tragédies de Garnier — parce qu'elle n'en est guère séparable et parce que, si elle en diffère pour la mise en scène, il doit être intéressant de se demander en quoi et pourquoi — la tragi-comédie de *Bradamante*.

I

Quelques remarques préliminaires paraissent indispensables.

Les recherches de M. Lanson n'ont pas sensiblement allongé la liste des représentations tragiques auxquelles les auteurs ont pu eux-mêmes veiller ou

collaborer; en particulier pour Jodelle, Grévin, La Taille, Garnier et Montchrestien, nous en restons à ce qui était connu antérieurement et qui témoignait du lamentable échec auquel avaient abouti tant d'ambitieuses espérances. *Cléopâtre* est jouée à l'Hôtel de Reims d'abord, au collège de Boncour ensuite, en 1552 ou 1553; mais déjà Jodelle ne parvient point à faire représenter *Didon* et les autres tragédies qu'il avait « pendues au croc ». Le *César* de Grévin est joué au collège de Beauvais en 1561; mais les deux tragédies de La Taille et les huit de Garnier (y compris *Bradamante*) sont moins heureuses. Des six tragédies de Montchrestien, une seule, la *Sophonisbe*, est représentée à Caen devant la femme du gouverneur, Mme de La Vérune, vers 1596. Nous n'aurons donc pas beaucoup d'occasions de nous demander comment les auteurs ont pratiquement réglé la mise en scène de leurs œuvres.

En revanche, plus souvent qu'on n'était tenté de le supposer, des tragédies ont, à une date plus ou moins tardive, à l'insu ou même après la mort de leurs auteurs, été « montées » par des comédiens, ou des écoliers, ou des amateurs de tout ordre. Des représentations de tragédies de Jodelle ont été données « chez l'archevêque de Dol ou, à ses frais, dans quelque collège » entre 1552 et 1573[1]. *Cléopâtre* a été jouée à Champigny en 1579 et sans doute ailleurs avant 1582. En 1578 à Saint-Maixent, et en 1594 ou 1595, chez les religieuses de Saint-Antoine, c'est encore la *Cléopâtre* de Jodelle que l'on joue, à moins que ce ne soit l'œuvre d'un inconnu dans le premier

1. Pour tous ces faits, je renvoie au premier article de M. Lanson, *Rev. d'Histoire litt. Fr.*, avril à juin 1903.

cas et, dans le second, ou dans tous deux, le *Marc Antoine* de Robert Garnier. — Le *Jules César* de Saint-Maixent, en 1580, et *la Mort de César* d'Annecy, en 1621, doivent-ils être attribués à Grévin? *Les Gabaonites* de Béthune, en 1601, doivent-ils être identifiés avec *la Famine* de Jean de La Taille? — Garnier peut-il revendiquer les deux *Cléopâtre* dont il a été question tout à l'heure et aussi l'*Hippolyte* de Saint-Maixent (1576), et aussi le *Sédécias prisonnier* d'Annecy (1617)? En tous cas ce sont ses *Juives* que jouait une confrérie, en Angoumois, vers 1600. — Et c'est *l'Écossaise* de Montchrestien que donnait La Vallée à Orléans en 1603 [1].

Mais de ces faits, à tout prendre assez peu nombreux, et dont la plupart, on le voit, sont insuffisamment précis, il n'y a rien à conclure pour le caractère scénique des tragédies du XVI^e^ siècle. Quand les pièces d'Alfred de Musset ont été portées à la scène, elles ont subi d'importantes modifications; en un temps où on avait beaucoup moins de respect pour les œuvres littéraires, les tragédies jouées ainsi après coup ont pu être l'objet de coupures, d'addi-

1. Dans sa conclusion (*Rev. d'Hist. litt. Fr.*, juillet-septembre 1903, p. 413), M. Lanson écrit : « *Cléopâtre captive*, *Aman*, *les Juives*, *l'Écossaise* se sont joués ». Il ne s'agit pas de l'*Aman* de Montchrestien, mais de celui de Rivaudeau, joué en 1561 (*Rev. d'Hist. lit. Fr.*, avril-juin 1903, p. 200). — Le passage suivant, que M. Lanson n'a pas relevé, pourrait, à la rigueur faire allusion, ou à des représentations de pièces de Garnier, ou à des représentations quelconques dont Garnier aurait été acteur. Le poète dit à Mgr de Pibrac, en lui dédiant son *Marc Antoine* (1578) : si vous l'approuvez « les autres ouurages qui viennent apres, encouragez de ceste faueur, se hasteront de voir le iour, pour marcher en toute hardiesse sur le theatre François, que vous m'auez iadis fait animer au bord de votre Garomne ». (*Robert Garnier*, *les Tragédies*, éd. W. Fœrster, vol. I, p. 148.)

tions, d'altérations de toute sorte. Même après ces arrangements, la mise en scène pouvait médiocrement convenir aux œuvres sans qu'on songeât trop à se scandaliser. J'ai vu récemment, dans une grande ville, *Hernani* représenté par une troupe en tournée, dont l'affiche, où flamboyait le nom d'un sociétaire de la Comédie-Française, promettait longuement une décoration soignée et parfaite : or, la scène des portraits se jouait dans un salon où trois vagues chevaliers et trois vagues châtelaines étaient debout sur des colonnes et dans des niches; quand don Ruy Gomez a eu successivement montré à don Carlos les trois chevaliers qu'il appelait don Silvius, don Blas et don Jorge, et les trois châtelaines, qu'il appelait doña Galceran, Christoval et Ruy Gomez de Silva, il a cherché avec inquiétude un moyen de caser les autres ancêtres, et, avisant une porte ouverte, il nous a signifié par une série de gestes qu'au delà de cette porte, dans un couloir sans doute, se tenaient pêle-mêle, et don Gil, et don Gaspard, et don Vasquez dit le Sage, et don Jayme dit le Fort, et son propre aïeul, et son père, et lui-même, ainsi tristement relégués. Si la pièce avait été présentée avec ce sans-gêne par son auteur même, elle eût certainement été sifflée. Par égard pour la mémoire de Victor Hugo, qui n'en pouvait mais, le public s'est contenté de sourire. C'est ainsi qu'au XVI^e^ siècle les absurdités scéniques pouvaient être mises au compte des acteurs et de leur insuffisant outillage, lorsque les spectateurs en prenaient conscience; et que de fois les absurdités devaient passer, sans qu'un public inexpérimenté s'en aperçût!

Reste que ces représentations, si rares et si impar-

faites fussent-elles, pouvaient mettre au cœur des poètes tragiques l'espoir que, elles aussi, leurs œuvres parviendraient à être jouées. Peut-être se sont-ils très rarement résignés à écrire en vue de la seule lecture, sans se préoccuper ni de spectateurs ni de mise en scène. Est-ce à dire cependant que la mise en scène conçue par eux était aussi précise qu'elle le serait aujourd'hui? Les représentations dont ils rêvaient ressemblaient-elles essentiellement à celles de nos théâtres? ou n'était-ce pas plutôt quelque chose comme les « lectures dialoguées » de nos universités populaires, véritables représentations en ce que chaque rôle des pièces interprétées est *tenu* par un acteur distinct, mais nettement différentes des représentations données sur les scènes publiques en ce que les décors manquent, et les jeux de scène, et tout ce qui parlerait aux yeux? A une pareille question on ne peut guère se flatter de faire une réponse péremptoire, et surtout il faut bien se garder de faire une réponse qui prétende avoir la même valeur pour tous les moments et pour tous les héros de cette histoire de la tragédie soi-disant classique. Ce qui importe seulement, c'est de se souvenir qu'entre une représentation exacte, précise, réaliste, et le simple appel aux lecteurs, il y a pour une œuvre dramatique des intermédiaires dont on a pu faire grand cas au XVI^e^ siècle. Pierard Poulet, en 1595, dédie sa *Charite* à quelqu'un qui a vu *réciter* cette tragédie au collège de Justice à Béthune ; Antoine de Montchrestien, en 1596, dédie sa *Sophonisbe* à une dame qui a pris la peine d'assister à la *représentation* de sa tragédie à Caen : la *représentation* de *Sophonisbe* différait-elle beaucoup de la

récitation de *Charite*? et la *récitation* de *Charite* différait-elle beaucoup de nos *lectures dialoguées*?

Telles sont les réflexions qu'il paraissait utile de faire tout d'abord. Maintenant que nos précautions sont prises, nous pouvons aborder les œuvres dont nous nous proposons l'étude.

II

Si nous avions quelques renseignements précis sur la manière dont a été *montée* la *Cléopâtre*, notre premier devoir serait de les examiner avec grand soin. Malheureusement, le prologue d'*Eugène* se contente de nous dire que le théâtre des collèges n'est pas « en demi-rond » comme celui de la cour, et qu'on n'y trouve point *l'exquis de ce viel ornement* qui *ores se voue seulement aux princes*; Sainte-Marthe nous déclare qu'à la cour d'Henri II *Cléopâtre* a été entourée *magnifico veteris scenæ apparatu*[1]. Mais qu'est-ce pour Sainte-Marthe et Jodelle que « le magnifique appareil de la scène antique »? C'est justement ce qu'il importerait de savoir, et c'est ce qu'ils n'ont pas songé à nous apprendre. Le conjecturer d'après les représentations somptueuses données en 1564 et en 1565, à Fontainebleau et à Bayonne, d'une tragi-comédie et d'une comédie serait peut-être hasardeux; mais même les comptes rendus de ces représentations[2], s'ils insistent sur l'éclairage et les costumes, ne disent mot des déco-

1. Lanson, *Rev. d'Hist. litt. Fr.*, juillet à septembre 1903, p. 421.

2. Lanson, *Rev. d'Hist. litt. Fr.*, juillet à sept. 1903, p. 423 et 424.

rations. Enfin M. Lanson, après avoir remarqué qu'à la cour les décors de ballets dérivaient du décor satyrique ou pastoral de l'Italien Serlio, ajoute : « il devient plausible que le décor tragique de Serlio — une place entourée de façades magnifiques — devait servir aux tragédies [1] »; l'hypothèse sera intéressante si elle n'est pas en désaccord avec les textes, mais ce ne sera jamais qu'une hypothèse. Au surplus, de toutes les pièces que nous avons à examiner, une seule, *Cléopâtre captive*, a été jouée devant la cour.

Lorsque Jodelle a écrit cette pièce, il peut avoir obéi à l'une ou à l'autre de ces deux tendances contraires : ou bien, habitué à voir les mystères et les moralités joués sur une scène aux mansions multiples, il a, d'instinct, disposé son œuvre pour une scène analogue; ou bien, guidé par l'unité ordinaire des tragédies antiques, sentant vaguement le lien logique qui unissait la règle, non encore formulée, de l'unité de lieu à la règle par lui appliquée de l'unité de temps, et surtout désireux, comme tous les révolutionnaires, de prendre le contre-pied de ce qui se faisait avant lui, il a plus ou moins heureusement enfermé son action dans un lieu unique. Quelle est celle de ces deux tendances dont le texte nous montre le triomphe? Quel est celui des deux procédés dont le texte nous montre l'application [2]?

Si nous faisons abstraction du chœur, le premier acte de *Cléopâtre* est rempli par les lamentations et

1. *Ibid.*, p. 426.

2. Pour les deux tragédies de Jodelle, je me sers de l'édition Marty-Laveaux : *La Pléiade française. Les Œuvres et Meslanges Poetiques d'Estienne Iodelle*, t. I; Paris, Lemerre, 1868, in-8.

les prédictions de l'ombre d'Antoine, puis par les discussions de Cléopâtre avec ses confidentes Eras et Charmium. — Le second acte est formé par une délibération d'Octavien César avec Agrippe et Proculée. — Au troisième, Cléopâtre offre ses trésors à Octavien, est accusée par Seleuque d'en avoir dissimulé une partie, et frappe le malencontreux dénonciateur. — Au quatrième, la reine se rend au « clos des Tombeaux » où est enseveli Antoine. — Au cinquième, Proculée fait le récit de la mort de Cléopâtre. Il n'est certes pas vraisemblable qu'Octavien révèle ses secrets à ses lieutenants là même où Cléopâtre révèle les siens à ses confidentes; il l'est moins encore que le « clos des Tombeaux », où se trouve la tombe d'Antoine, touche la salle où se tient d'ordinaire la reine; enfin, quand la reine a frappé Seleuque et que celui-ci s'enfuit, le chœur lui demande où il va, montrant ainsi qu'il ignore tout ce qui vient de se passer, et nous faisant supposer qu'il y a eu au milieu du troisième acte un changement de lieu :

« Où courez-vous, Seleuque, où courez-vous?
— Je cours, fuyant l'enuenimé courroux.
— Mais quel courroux? hé Dieu, si nous en sommes!
— Je ne fuy pas ny Cesar ny ses hommes.
— Qu'y a t'il donc que peut plus la fortune?
— Il n'y a rien, sinon l'offense d'vne.
— Auroit on bien nostre Roine blessee?
— Non non, mais i'ay nostre Roine offensee.
— Quel malheur donc a causé ton offense?
— Que sert ma faute, ou bien mon innocence?
— Mais dy le nous, dy, il ne nuira rien.
— Dit, il n'apporte à la ville aucun bien.
— Mais tant y a que tu as gaigné l'huis. »

(P. 134-135.)

Si l'on portait aujourd'hui la pièce au théâtre, on

lui donnerait quatre décorations différentes, représentant : 1° l'appartement de Cléopâtre, — 2° une salle (pour la scène dont nous venons de parler) contiguë à cet appartement, — 3° une salle, au palais ou ailleurs, où s'est installé Octavien, — et 4° un lieu funèbre[1]. Devons-nous donc admettre que la pièce de Jodelle se jouait aussi dans quatre décorations de ce genre? et, comme on ne savait pas alors faire se succéder les décorations, devons-nous penser que Jodelle avait installé sur la scène de l'Hôtel de Reims un décor à quatre compartiments?

Après le conciliabule que tiennent, à l'acte II, Octavien, Agrippe et Proculée, le chœur disserte sur le sujet qui a été le plus abordé par eux, les malheurs que cause l'orgueil : il assistait donc à ce conciliabule. En tout état de cause, la chose est bizarre, puisque ce chœur est composé de femmes alexandrines, mais elle est plus que bizarre, elle est impossible, si les chefs romains sont dans un compartiment spécial de la scène, ce qui équivaut, dans nos idées, à être dans une salle particulière où les femmes alexandrines ne pourraient pénétrer[2].

1. Et voici comment seraient réparties entre ces quatre lieux les diverses parties de la pièce : 1° acte I; acte III, début et fin; acte IV, début et fin; acte V; — 2° milieu de l'acte III; — 3° acte II; — 4° milieu de l'acte IV.

2. A ce que je dis, ici et ailleurs, du rôle du chœur dans les tragédies du XVI^e^ siècle on pourrait objecter que le chœur doit peut-être être supposé *hors de la scène* et qu'il est chargé d'exprimer l'opinion de l'auteur, conformément à un texte erroné d'Horace :

Authoris partes chorus officiumque virile
Defendat

(voir l'article de M. Lanson, publié après la composition de la présente étude, sur *l'Idée de la tragédie en France avant Jodelle*, *Rev. d'Hist, litt. Fr.*, octobre à décembre 1904, p. 564). Mais

A l'acte IV, Cléopâtre et ses confidentes annoncent qu'elles vont voir le « clos des Sepulchres » pour rendre leurs devoirs à Antoine. « Que seiournons nous donc? » dit le chœur, « suiuons nostre maistresse. » Mais Eras l'arrête par ces paroles :

> Suiure vous ne pouuez, sans suiure la destresse.
> (P. 141.)

et le chœur, ne bougeant de la scène, se contente d'exprimer de tristes pensées. On pourrait croire que, pendant ce temps, la reine a changé de compartiment, ce qui équivaut pour nous à changer de lieu. Mais voici que le chœur s'accuse lui-même d'indiscrétion et met fin à ses chants :

> Ia la Roine se couche
> Pres du tombeau.
> Elle ouure ia sa bouche :
> Sus donc tout beau.
> (P. 142.)

Et aussitôt Cléopâtre prend la parole. La reine n'est donc pas dans un lieu distinct de celui où se tient le chœur, elle est à une extrémité de ce même lieu. Elle s'y tient tant qu'elle n'a que des plaintes à

comment, en ce cas, expliquer le soin que prennent souvent les poètes de changer la composition de leurs chœurs, afin de rendre leur présence vraisemblable, aux divers moments des actions dramatiques? Comment expliquer la précaution qu'a prise Grévin — et dont il se vante — de faire « la troupe interlocutoire de Gensdarmes des vieilles bandes de César, et non de quelques chantres, ou autres »? Comment expliquer que le chœur (par exemple au cinquième acte de l'*Aman* de Montchrestien) *pousse au-devant* d'un messager et l'*arrête* pour l'interroger? Quelque hypothèse que l'on émette, cette question du rôle du chœur est, je l'avoue, embarrassante; mais ma façon de la résoudre m'a, tout compte fait, paru la meilleure; et, même à qui voudra tenter de la résoudre autrement, j'espère que mes remarques ne seront pas tout à fait inutiles.

exhaler; et lorsqu'elle a des cérémonies à accomplir qui ne peuvent plus se faire *près* du tombeau, mais *sur* le tombeau, elle disparaît. Vois-la, dit le chœur,

> Voila pleurant elle entre en ce clos des tombeaux.
> Rien ne voyent de tel les tournoyans flambeaux.
>
> (P. 143.)

On entend ses lamentations :

> Est-il (dit Eras) si ferme esprit, qui presque ne s'enuole
> Au piteux escouter de si triste parole?

Puis Cléopâtre reparaît et s'en va; le chœur reprend ses chants.

L'acte III est embarrassant. Au début, le chœur assiste à l'entretien d'Octavien et de Cléopâtre; à la fin, il accueille Seleuque avec l'étonnement que nous avons signalé; et l'on est donc tenté d'admettre qu'après avoir promis à César de lui « deceler tout l'or, l'argent, les biens, qu'*elle* tient en thresor », la reine a entraîné Octavien dans un lieu particulier où ses trésors sont, en effet, enfermés. Malheureusement, après la promesse de la reine, le chœur n'a que le temps de prononcer seize vers de cinq syllabes jusqu'à ce qu'Octavien s'écrie :

> L'ample thresor, l'ancienne richesse
> Que vous nommez, tesmoigne la hautesse
> De vostre race,

et que Proculée réplique :

> Comment peux tu ce thresor estimer?...
> Cuides tu bien, si accuser ie l'ose,
> Que son thresor tienne si peu de chose?
>
> (P. 131.)

Si Octavien s'est transporté lui-même dans un lieu spécial et y a examiné les richesses de Cléopâtre,

vraiment il a été bien expéditif; et, de plus, comment le public, puisqu'on a mis sous ses yeux la salle aux trésors, n'a-t-il pas été mis au courant de ce qui s'y faisait? et enfin, pourquoi Octavien et Seleuque ne disent-ils nulle part que la reine a *montré* ses richesses, mais qu'elle les a *nommées*?

> L'ample thresor, l'ancienne richesse
> Que vous *nommez*...,

dit Octavien;

> Comment peux tu ce thresor estimer,
> Que ma Princesse a voulu te *nommer*?

reprend Seleuque. Ou bien, pendant que le chœur prononçait ses seize petits vers, Cléopâtre, sans quitter la scène, a parlé bas à Octavien, ou bien, plus probablement, elle a, *comme dans Plutarque*, remis au Romain un mémoire, que celui-ci a eu le temps de parcourir [1]. Ainsi tout l'acte III se passe dans un même lieu, et, si le chœur n'a pas vu les coups reçus par Seleuque, c'est que le chœur — ou plutôt Jodelle — a été distrait.

Dès lors, que représentait la scène à l'Hôtel de Reims le jour où fut jouée la *Cléopâtre*? un lieu vague, un vestibule, « une place entourée de façades » peut-être, avec, tout au plus, un tombeau

1. « A la fin *elle luy bailla un bordereau* des bagues et finances qu'elle pouuoit auoir. Mais il se trouua là d'aduenture l'un de ses thresoriers nommé Seleucus, qui la uint deuant Cesar conuaincre, pour faire du bon ualet, qu'elle n'y auoit pas tout mis, et qu'elle en receloit sciemment et retenoit quelques choses : dont elle fut si fort pressee d'impatience de cholere, qu'elle l'alla prendre aux cheueux, et luy donna plusieurs coups du poing sur le uisage. Cœsar s'en prit à rire, et la feit cesser. » *Vie de J. Césa*r, traduction d'Amyot.

peint à une de ses extrémités. Au collège de Boncour, il est même probable que la scène ne représentait rien du tout, mais était fermée par des tapis aux trois côtés qui ne regardaient pas le spectateur.

III

La *Didon* de Jodelle, publiée en 1574, c'est-à-dire un an après la mort de son auteur, n'a pas été représentée, sauf peut-être chez l'archevêque de Dol. A quelle date en pourrait-on placer la composition? on ne le sait, et cette ignorance est fâcheuse, car, comme il paraît difficile de retrouver ici l'unité de lieu que Jodelle avait péniblement obtenue dans la *Cléopâtre*, il y aurait intérêt à savoir si le temps écoulé avait découragé le poète, ou si la différence entre les deux œuvres tient uniquement à la différence des sujets et à l'indécision qui régnait encore dans les esprits. Quoi qu'il en soit, il semble que les indications scéniques soient nettes et impliquent l'existence sur le théâtre de deux lieux distincts, où se tiennent deux chœurs distincts : 1° l'endroit du port où, en plein air, les Troyens font leurs préparatifs de départ; 2° un espace, en plein air aussi, devant le palais ou « château » de Didon.

1° C'est sans doute sur le port que se passe le premier acte, où Achate s'entretient avec Ascaigne et Palinure :

> Encor que nostre Ence au haure nous enuoye
> Apprester au depart les restes de la Troye,
> Encor que nous suiuions ses redoutez oracles....
> (P. 155.)

Haston sans aucun bruit au labeur nostre troupe :
Que tout se trousse au port, que les rameaux on coupe
Pour couronner les masts...
(P. 160.)

Mais tourne l'œil, Ascaigne, et voy l'estrange peine
Où ton pere tout morne à l'ecart se pourmene.
(P. 160-161.)

Après un long discours d'Énée, le « chœur des Troyens » se fait entendre.

2° C'est au contraire le « chœur des Phéniciennes » qui se fait entendre aux actes II, IV et V; et ces Phéniciennes s'écartent pour laisser Énée approcher de Didon (acte II, p. 168), accablent Énée de reproches quand Didon évanouie a été ramenée au palais

(En quelle pasmoison la conduit-on dedans?

dit Énée, acte II, p. 183), ou interpelle Barce quand celle-ci entre au palais et en sort :

Dy nous Barce, où vas tu? — Au chasteau ie retourne.
— La Roine y vient d'entrer.
(Acte V, p. 223.)

Quel trouble espouuentable,
T'a fait si tost sortir (ô Barce)?
(Acte V, p. 225.)

1° et 2°. L'acte III commence devant le palais, où Didon, accablée de douleur, supplie Anne d'aller trouver Énée; mais il continue sur le port, car, après que Didon restée seule a parlé longtemps, brusquement on entend Énée qui exprime à Anne ses regrets de ne pouvoir rester à Carthage. La colère d'Anne se donne libre carrière :

Sans l'ire enflamee
Qui m'aigrist et soustient, on me verroit pasmee.
Ie m'en vais, ie le laisse, ô rigueur incroyable!
Que cest homme inconstant en nos malheurs est stable!
(P. 199.)

Suit un dialogue d'Énée avec Achate, qui *a peur qu'on tarde trop dans ce havre* (p. 203), et un chant du chœur des Troyens.

Une petite bizarrerie, analogue à celle que nous avons signalée dans la *Cléopâtre*, mais cependant moins forte, se remarque dans le rôle des Phéniciennes. Comme il ne faut pas que le chœur s'oppose au suicide de Didon, il est supposé trop éloigné de la reine au IV^e^ et au V^e^ acte pour entendre ce qu'elle dit de ses funestes projets. (Cf. acte IV, p. 216, acte V, p. 222, et acte V, p. 223.)

Une façade de château d'un côté ou au fond, et ailleurs un endroit plus ou moins nettement caractérisé : telle est donc la disposition scénique, inspirée par l'*Énéide*, que Jodelle paraît avoir imaginée pour sa tragédie[1].

1. Disons cependant qu'avec beaucoup, avec infiniment de bonne volonté, on pourrait peut-être ramener la *Didon* à une certaine unité de lieu. Les paroles citées au début de notre analyse ne prouvent pas nécessairement que les personnages sont au port; elles peuvent, à la rigueur, signifier qu'ils vont y aller et y conduire le chœur des Troyens. Ils seraient donc devant le château où Didon a logé Énée et ses compagnons, c'est-à-dire sans doute devant une aile de son propre château. — Le mot d'Achate cité plus loin est beaucoup plus précis; mais, en disant qu'il « a peur qu'on tarde trop dans ce havre », Achate désigne-t-il le lieu où il est ou bien celui où est la flotte? — Le « château », d'ailleurs, est peut-être, dans la pensée de Jodelle, sur le bord de la mer.

Les allées et venues d'Anne, la présence des deux chœurs distincts et surtout le fait que le dialogue d'Anne et d'Énée au troisième acte est suivi d'un chœur de Troyens, non d'un chœur de Phéniciennes, impliquent une réelle dualité de lieux; mais les deux lieux pouvaient être assez voisins, pour qu'aux yeux de Jodelle la règle appliquée dans la *Cléopâtre* fût encore ici observée.

IV

Celle que Grévin avait adoptée pour son *César*[1], quand il le fit jouer en 1561 au Collège de Beauvais, était plus simple et, s'il faut en croire le principal biographe de Grévin, plus évidente encore. « Les unités se trouvent respectées, dit M. Pinvert[2], l'unité de lieu avec une facilité née du choix de la scène (une place publique devant la maison de César), l'unité de temps avec une rigueur à laquelle fait allusion un des personnages du drame »; et il renvoie (nous laissons de côté ce qui concerne l'unité de temps) à ces vers que la nourrice de Calpurnie adresse à sa maîtresse :

> Madame, entrons dedans, craignant que la furie
> N'enaigrisse tousiours leur audace ennemie
> Contre nostre maison : n'arrestons plus icy.
> (Acte VI, p. 36.)

Que l'action, au IV^e^ acte, se déroule devant la maison de César, ces vers le prouvent, en effet; mais qu'elle s'y tienne pendant toute la durée de la pièce, c'est ce qui est moins évident, et c'est ce que, pour ma part, j'aurais su gré à M. Pinvert de me montrer avec quelque détail.

Car, pour *César* comme pour *Cléopâtre*, et à vrai dire pour *César* beaucoup plus que pour *Cléopâtre*, on est d'abord porté à admettre que la scène était divisée en plusieurs compartiments. Calpurnie, qui,

1. *Le Theatre de Iaques Greuin de Cler-mont en Beauuaisis...* A Paris, M.D.LXII, avec privilège, in-8.

2. Lucien Pinvert, *Jacques Grévin (1538-1570), sa vie, ses écrits, ses amis...* Paris, 1898, in-8, thèse, p. 151.

au quatrième acte, entend *devant* sa maison le récit de la mort de César, y était sans doute aussi à l'acte précédent, quand elle faisait part à sa nourrice du songe et des pressentiments qui l'agitaient, ou quand elle interpellait son époux, déjà sorti et entouré de sénateurs :

> Mais ne le uoy-ie pas?
> Si est-ce qu'il me fault l'arrester de ce pas.
> Mes prieres, helas! n'ont elles la puissance
> De uous tenir un iour?
>
> (Acte III, p. 28.)

Mais pourquoi César serait-il aussi devant sa maison au premier acte, quand il se promène en monologuant sur son trouble secret ou en écoutant les réflexions que fait aussi tout haut Marc Antoine, et quand Marc Antoine l'aperçoit enfin :

> Hé, ne l'est-ce pas ci qui songeart se promeine?
> Il ne sera faſché de uoir son Marc Antoine.
> Mais dites Empereur...
>
> (Acte I, p. 6.)

— Pourquoi surtout, à l'acte II, les conjurés, voulant mystérieusement comploter la mort de César, se réuniraient-ils devant la maison de leur future victime? — Pourquoi enfin, à l'acte V, après que le meurtre a été accompli au Sénat, les conjurés et Antoine haranqueraient-ils la foule devant la maison de César, au lieu de parler devant le Sénat même ou au forum, d'après les indications de Plutarque?

Je ne crois pas à la division de la scène en compartiments, parce qu'on ne comprendrait pas la présence en tous ces lieux divers d'un même et unique chœur ou, pour ne blesser pas Grévin

(lequel tient beaucoup à son innovation [1]), d'une même « troupe interlocutoire de Gensdarmes des vieilles bandes de Cesar ». Je ne la juge pas non plus indispensable, car le poète qui a fait exprimer de si graves confidences dans la rue et en présence d'une troupe de soldats n'était pas pour être choqué de quelques invraisemblances de plus. Mais on voit que l'unité de lieu, dans *César*, n'a pas été obtenue avec autant de « facilité » qu'on nous le dit.

Si la pièce, au lieu d'être représentée dans un collège, l'avait été à la cour avec ce qu'on croyait être « le magnifique appareil de la scène antique », il se pourrait aussi que le décor italien eût été largement mis à profit. Par une hardiesse topographique, Grévin aurait supposé que les diverses façades de Serlio représentaient la maison de César, celle d'un des conjurés, le Sénat...; les divers personnages se seraient tenus, sinon tout à fait où ils auraient dû être, du moins à proximité; et les soldats de César auraient aussi trouvé un moyen d'expliquer leur présence au centre même de l'action [2]. Mais le collège de Beauvais s'était-il ainsi mis en frais, et Grévin avait-il songé à tout cela? Je crains que la scène de *César* n'ait été ce lieu public, où chacun est chez soi et ne rencontre que ceux qu'il a intérêt à rencontrer, dont se sont contentées tant de tragédies; et si la maison de César est nommée, c'est peut-être, tout simplement, pour

1. Voir, en tête du volume de Grévin, le *Brief discours* (non paginé) *pour l'intelligence de ce Theatre.*

2. Noter que la troupe des soldats, dont les réflexions se rapportent à ce qui vient d'être dit ou fait aux actes I, III, IV et V, ne paraît pas avoir entendu ce qu'ont dit les conjurés au second acte.

légitimer à deux reprises une sortie de Calpurnie.

V

Moins heureux que le *César* dont il était sensiblement le contemporain, le *Saül* de Jean de La Taille ne put trouver de scène où se produire. En 1562, il était achevé, puisque Jean de La Taille priait Charles IX de le faire représenter[1]; dix ans plus tard, en 1572, son auteur se décidait à le faire au moins connaître au public par l'impression. Mais il avait été destiné à la scène, et il y a un intérêt particulier à voir comment il était conçu.

Au premier et au second acte, l'action est nettement placée dans le camp israélite, devant le « pavillon » de Saül, au pied du mont Gelboé.

Or voila l'insensé
Qui dans son pauillon tout à coup s'est lancé,

dit au premier acte Jonathe; « voyons donc nostre Camp », dit Melchis; et Jonathe termine l'acte en disant au « chœur des Presbtres Leuites » :

Et vous, ô sacré Chœur,
Priez Dieu cependant qu'Israël soit vainqueur[2].

Au second acte, le « premier escuyer de Saül » raconte les folies du roi, qui a fait un massacre des siens :

1. Dans la préface de la *Remonstrance pour le Roy*, 1563, privilège du 15 octobre 1562.

2. *Saül le furieux, Tragedie prise de la Bible. Faicte selon l'art et à la mode des vieux Autheurs tragiques.* A Paris, chez Fed. Morel... M.D.IIC, auec priuilège du Roy, in-8, f^os^ 8 v°, 10 v° et 11 r°.

Mais or ie l'ay laissé de sang tout escumant,
Cheut dans son pauillon, où sa fureur lassee
Luy a quelque relasche à la parfin causee,
Et dort aucunement, d'icy ie l'oy ronfler,
Ie l'oy bien en resuant sa furie souffler...
Mais le voicy leué, voyez comme ces yeux
Estincellent encor d'un regard furieux!

Peu à peu Saül reprend ses esprits :

Est-ce mon Escuyer, et la trouppe Leuite
Que ie voy?
D'où sont ces Pauillons? Quel pais est-ce icy?
Mais dy moy où ie suis, mon Escuyer fidele?
— Ne vous souuient il plus, ô Sire, qu'on appelle
Ce mont cy Gelboé, où vous auez assis
Votre camp d'Israël pour marcher contre Achis?...
(F° 12 r° et v°, f° 13 r°.)

Comme il a suivi la Bible en plaçant à Gelboé le camp de Saül, Jean de La Taille a tenu à lui rester fidèle encore en plaçant à Endor la pythonisse que Saül doit consulter, en faisant prendre au roi un déguisement, et en lui donnant seulement deux hommes comme escorte[1]. Un second écuyer, que Saül a envoyé à la recherche d'une nécromancienne, revient en effet en disant :

On m'a, Sire, aduerty qu'icy pres est encor
Vne dame sorciere au lieu qu'on dit Endor....

Et Saül :

Allons nous trois chez elle, et faut, quoi qu'il aduienne,
Que ie conduise à chef ceste entreprise mienne,
Puis que i'ay par son art à me rendre aduisé,
Allons pour l'asseurer en habit desguisé.

Mais, dès lors, une grave difficulté se présente. Si les deux premiers actes se déroulaient à Gelboé

1. Voir le premier livre des *Rois* (ou de *Samuel*), XXVIII, 7 et 8.

et si le troisième doit se dérouler à Endor, un changement de lieu est nécessaire. Or, Jean de La Taille, qui a prétendu écrire sa pièce « selon l'art et à la mode des vieux Autheurs tragiques », l'a fait précéder d'un traité « de l'Art de la tragédie » où on lit la formule fameuse : « Il faut tousiours representer l'histoire ou le ieu en un mesme iour, en un mesme temps, et en un mesme lieu ». Comment le théoricien qui a proclamé cette loi, et qui s'y est conformé, soit en enfermant son action dans une *journée* de cinq actes[1], soit en en bornant la durée (non sans peine et sans invraisemblance) à une douzaine d'heures[2], comment ce théoricien a-t-il osé, à quelques pages de distance, et affirmer qu'il fallait « representer l'histoire en un mesme lieu » et transporter la sienne en deux lieux différents?

1. Sur cette interprétation de la formule citée, voir l'avant-propos de la présente étude.

2. « Aions tous *auioud'huy* la victoire ou la mort », dit Melchis au premier acte (1° 10 v°); et le « soldat amalechite » qui, à l'acte V, offre à David la couronne de Saül, lui dit que ce roi, son « beau-pere » et son « hayneux », vient de mourir

> En la bataille en laquelle *au iourd'huy*
> Tout Israël est mort avecques luy. (F° 30 r°.)

Ainsi Saül a consulté la pythonisse pendant que ses fils se battaient (commencement du IV° acte, f° 25 r°); David a taillé en pièces les Amalécites le jour même où Saül était vaincu par les Philistins

> (Tant qu'il a *ce iourd'huy* nos gents en pièces mis,

dit « le soldat amalechite », acte III, f° 18 v°); le soir même de cette victoire David peut et ose (lui proscrit) se trouver au camp de Saül, que les Philistins viennent de forcer; les nombreux intervalles de temps indiqués par la Bible (dans les ch. XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, du 1er livre des *Rois*, ainsi que dans le ch. I du second livre), ont été supprimés hardiment; et ces invraisemblances énormes, cette infidélité au texte sacré ont eu pour unique objet d'observer la règle de *l'Art de la tragédie!*

M. Faguet, qui du reste ne s'est pas posé cette question, ne s'est pas contenté de déplacer l'action de la tragédie; il a vu dans sa mise en scène un pittoresque tout romantique : « Au troisième acte, dit-il, nous trouvons Saül, accompagné de quelques fidèles, devant le repaire de la pythonisse d'Endor. Remarquons en passant que Jean de La Taille a un instinct qui manque à la plupart de ses contemporains et qui, à notre avis, est essentiel chez le tragique. Il aime parler aux yeux. Il connaît la valeur du *Segnius irritant animos*.... Ce n'est pas lui qui dissimule un tableau dramatique dans la coulisse. La scène de la pythonisse comporte toute la grandeur pittoresque de décors et de mise en scène qu'on peut souhaiter. Paysage sinistre, rochers et forêts, au fond la caverne; la majesté déchue de Saül dans cette espèce de coupe-gorge, et, sur le devant de la scène, la pythonisse, génie du mal, étonnée et furieuse de son impuissance, luttant en vain contre un génie supérieur au sien[1].... » La scène se poursuit, et M. Faguet reprend : « Détail touchant encore, la pythonisse, émue de pitié, s'empresse autour du malheureux et l'oblige à entrer dans son antre pour y prendre quelque aliment.... Tous deux s'éloignent, se perdent dans l'ombre du sinistre repaire, et je ne sais quelle horreur mystérieuse descend et plane sur la scène vide[2]. »

Je suis désolé d'abattre le décor que M. Faguet a si lestement et si joliment dressé devant nous; mais

1. É Faguet, *La Tragédie française au* XVI^e^ *siècle* (*1550-1600*), Paris, 1883, in-8, p. 148.
2. *Ibid.*, p. 150.

il n'est question, dans le texte de Jean de La Taille, ni de rochers, ni de forêts, ni même de caverne; en revanche, nous y trouvons le chœur, le chœur des lévites qui, tout à l'heure, maudissaient avec force la magie et rappelaient les supplices infligés par Saül lui-même aux magiciens. Ne semble-t-il pas, à consulter le bon sens, que, puisque la pythonisse a grand'peur d'être trahie et puisque le roi, pour la rassurer ou pour n'être pas surpris en flagrant délit de désobéissance à ses propres lois, a pris la précaution de se déguiser, ni l'un ni l'autre ne devraient parler et se livrer à leurs abominables pratiques en présence du chœur des lévites? et, même si le chœur a voulu surveiller le roi sans être vu (auquel cas il ne ferait pas mal de nous avertir), ne semble-t-il pas, et qu'il a dû lui être difficile de se transporter secrètement à Endor en même temps que Saül, et qu'il doit lui être difficile maintenant de dissimuler sa présence? Le chœur est pourtant là et mêle sans cesse ses réflexions à l'action. Vous figurez-vous des sorcières du moyen âge procédant mystérieusement à leurs évocations devant un chœur de prêtres ou de moines? et des voleurs forçant tout doucement des coffres-forts devant un chœur de juges ou de gendarmes! Mais « il faut qu'il y ait un chœur, c'est-à-dire une assemblée d'hommes ou de femmes, qui à la fin de l'acte discourent sur ce qui aura été dit devant[1] ». Pour Jean de La Taille et pour ses émules, voilà qui répond à toutes les objections : c'est le *sans dot* d'Harpagon, c'est la *tarte à la crème* du Marquis.

1. *De l'Art de la tragédie*, f^os 3 v° et 4 r°.

Que Jean de La Taille ait admis cette étrange présence des lévites à la consultation de la pythonisse par Saül, cela pourrait nous amener à supposer que le chœur est toujours là où nous l'avons vu pendant les premiers actes; que la scène est à la fois devant le *pavillon* de Saül et devant la maison de la pythonisse [1], sans que ni pavillon ni antre soient d'ailleurs représentés; que la scène, enfin, a le don d'ubiquité, conformément à un des mystères de la religion classique au XVI^e^ siècle. Mais divers passages montrent que le chœur lui-même n'est plus au camp des Israélites, et que Jean de La Taille suppose représentée la maison de la pythonisse. Comment tout cela se concilie-t-il? de la façon suivante peut-être. Endor et le Gelboé étaient à une vingtaine de kilomètres l'un de l'autre, mais La Taille a abrégé la distance; au pied du Gelboé il a fait dire par le second écuyer qu'Endor était « icy pres »; à Endor, il fera dire de même par le chœur que le camp est « icy aupres »; les deux endroits, étant rapprochés, peuvent tenir sur la même scène et constituer « un mesme lieu » : c'est ainsi qu'on interprétera longtemps une règle gênante au commencement du XVII^e^ siècle.

Il est bon de donner, soit à titre de pièces justificatives, soit comme moyens de vérification, les passages essentiels de ce troisième acte.

Un « soldat amalechite » se précipite d'abord sur la scène et répond aux lévites qui l'interrogent :

1. La Pythonisse ayant une *maison* dans la Bible (*Les Rois*, I, XXVIII, 24), il n'y a pas de raison pour lui donner un *antre* dans la tragédie.

Ie suis Amalechite, et si ne viens point or
De vostre camp Hebreu qui n'a desastre encor.
Mais ie viens lás d'vn camp, non plus camp, mais deffaite,
Que sur ceux d'Amalec David n'aguere a faicte...

LES LEVITES

Mais où veux tu soldat t'en aller à cest'heure?

LE SOLDAT

Chercher en vostre camp la fortune meilleure.

LES LEVITES

Tu y peus donc aller, car les deux camps sont prests
De se charger l'vn l'autre, et sont icy aupres.
Voicy auec le Roy vestu d'estrange guize
La dame Phitonisse, ô damnable entreprise!

(Fos 18 v° et 19 r°.)

Entrent « la Phytonisse, Saül, le premier et second Escuyer », et la pythonisse prend la parole :

Quiconque sois, Seigneur, qui viens, comme tu dis,
Au secours de mon art d'vn estrange pais,
Quel tort t'auroy-ie fait, que tu viens icy tendre
Vn tel laqs à ma vie, à fin de me surprendre?

(F° 19 r°.)

Saül lui demande d'évoquer l'esprit de Samuel, et la pythonisse y consent :

Aiant donc fait icy les inuocations,
I'iray faire à l'escart nos coniurations.

(F° 19 v°.)

Les invocations faites, elle s'en va, en effet (sans doute dans sa maison), car les Lévites disent :

Mais où s'en court sans le Roy
Ceste Dame enchanteresse,
Qui de murmurer en soy
Des vers furieux ne cesse,
Et toute decheuelée,
Où va elle ainsi troublée?

SAÜL

Helas quelle horreur i'ay! ia tout mon poil s'herisse
Des hurlemens que fait leans la Phitonisse
Qui veut faire en secret ses coniurations!

(F° 20 v°.)

La pythonisse reparaît et reproche à Saül de lui avoir caché qui il était : elle vient de voir Samuel, qui s'est d'abord montré à elle seule, mais qui, bientôt, au grand effroi des écuyers et des lévites, obéit aux sommations de la sorcière, s'avance devant le roi et lui prophétise sa perte toute prochaine. Saül s'évanouit, puis revient à lui et se lamente.

LA PHITONISSE

Ores ne m'esconduy d'vne seule requeste :
Fay moy ceste faueur d'entrer chez moy, à fin
De te renforcer mieux en y prenant ton vin....
O vous ses seruiteurs taschez à le flechir
Pour le faire chez moy quelque peu rafreschir.

SAUL

Celuy ne doit manger à qui la mort est douce.
Mais où est-ce qu'ainsi maugre moy lon me pousse?

LES LEVITES

. . . . . .
La faim, le long ieune, et l'horreur
De ta mort proche auec la peur
Ont affoibly tes sens si fort,
Qu'on te mène helas comme mort.

(F° 23 r° et v°.)

L'acte IV commence au moment où Saül sort de chez la pythonisse, et ne comporte donc pas de changement de lieu :

SAUL

Tu m'as doncques, Seigneur, tu m'as donc oublié...
Mais ie vas, puisqu'ainsi en mes maulx tu te plais,
Finir au camp mes iours, mon malheur et ta haine.
Mais que veut ce Gendarme accourant hors d'haleine?

LE GENDARME

Sire, tout vostre camp par les Incirconcis
Est rompu et deffait, et vos trois Fils occis.

Au cinquième acte, Saül est mort, le soldat amalécite vient du camp hébreu où il s'est chargé de

butin. Il n'y a pas de raison non plus d'admettre que la scène s'est déplacée.

Un lieu unique, mais assez vaste, aux deux extrémités duquel se trouvent, figurés (s'il est possible), supposés (si les moyens décoratifs manquent), le pavillon de Saül et la maison de la sorcière, telle me paraît donc être la mise en scène de *Saül le furieux*, telle que l'avait conçue Jean de La Taille.

VI

Pour *la Famine ou les Gabéonites*, comme pour *Saül*, M. Faguet nous indique quelques détails de mise en scène : au second acte, le tombeau de Saül se referme sur ses enfants que leur mère vient d'y cacher; au troisième, les soldats écartent du tombeau Rezèfe qui veut le défendre contre leur profanation. Ces indications sont bien discrètes, et on pourrait aller beaucoup plus loin, si, à toute force, on voulait montrer que la pièce a été conçue pour une véritable représentation.

On diviserait la scène en trois compartiments, représentant : 1° le palais de David; 2° la demeure de Rezèfe et de Mérobe, femme et fille de Saül; 3° le tombeau de Saül lui-même.

1° C'est dans ou devant le palais de David que se passerait tout le premier acte, où David, accablé par les maux de son peuple affamé, envoie son « cousin et connestable » Joabe consulter le prophète Nathan, — et le début du troisième, où, après que Joabe a rapporté la réponse du prophète, le prince de Gabéon demande qu'on lui livre les deux fils de Rezèfe et les cinq fils de Mérobe.

2° C'est dans ou devant leur demeure que Rezèfe et Mérobe, au début du second acte, s'entretiendraient du songe affreux où Saül apparu a annoncé la mort des derniers descendants de sa race, et décideraient de cacher leurs enfants dans le tombeau du roi maudit; là encore qu'à l'acte V Mérobe apprendrait de la bouche du messager le supplice de ceux qui lui étaient chers.

3° Enfin, c'est devant le tombeau de Saül que les deux femmes se transporteraient, pour exécuter leur projet, au milieu du second acte; c'est là que Joabe, dans la seconde moitié du troisième et pendant le quatrième tout entier, s'efforcerait de faire révéler leur secret aux deux mères, menacerait de faire fouiller le tombeau, le ferait fouiller, en effet, et s'emparerait enfin des enfants qu'il doit livrer à la mort[1].

Mais cette disposition de la scène, qui plus tard eût sans doute été adoptée par un Hardy, si la marche même de l'action la fait concevoir, aucune indication du texte n'en confirme la réalité. Comme si, cette fois, il ne s'adressait plus qu'à des lecteurs, Jean de La Taille a prodigué dans les marges de son volume les renvois aux diverses parties de la Bible : « *Voy. le 8 ch. des Iuges; Exode 16; Nombres 11*[2] »; il a expliqué ses allusions; il a noté quelque part que le langage de Rezèfe était ironique; mais ni les marges ni les vers mêmes ne disent jamais où sont

1. On pourrait aussi réduire les compartiments à deux, en mettant tout le second acte et le cinquième devant le tombeau, ou en mettant le second devant le tombeau et le cinquième en un endroit indéterminé.

2. *La Famine, ou les Gabeonites, Tragedie prise de la Bible... Ensemble plusieurs œuvres poëtiques*, Paris, Fed. Morel, 1573, p. 8.

David, le prince de Gabéon, le messager. Le tombeau est nommé à plusieurs reprises, et les mouvements des personnages autour du tombeau sont plusieurs fois décrits; mais sans cela y eût-il eu une pièce? et pour cela Jean de La Taille avait-il autre chose à faire que de traduire Sénèque, son modèle?

REZEFE

Doncques venez, venez mes chers enfans
Vous enterrer, à fin que vous viuiez.
Mais qu'auez vous? ie voy que vous fuiez
D'entrer dedans une tombe si laide...
(Acte II, f° 14 r°.)

REZEFE

Or voila le cercueil qui nostre gage céle.

MÉROBE

Mais à fin que la peur nos larcins ne reuéle
Retiron nous en ça. — R. Celuy la ne craint pas
Si fort qui craint de pres. Mais retiron nos pas
Ailleurs si vous voulez. — M. Mot mot, voicy ce semble
Venir le faux Ioabe. Ah de frayeur ie tremble!
Creuasse toy ô terre, et cache à ma priere
Ce que tu as en garde. — R. Allez vous en arriere
Deuant que vostre peur trahisse nostre fait,
Cependant pour nous deux ie feray cy le guet
M. Ie ne puis cy durer, Ie me retire ailleurs.
(Acte II, f° 18 r° et v°.)

ANDROMACHA

Succede tumulo, nate. Quid retro fugis,
Turpesque latebras spernis?
(*Les Troyennes*, III, 1, v. 504-505.

SENEX

Claustra commissum tegunt.
Quem ne tuus producat in medium timor,
Procul hinc recede, teque diversam amove.

ANDROM.

Levius solet timere, qui propius timet.
Sed, si placet, referamus hinc alio pedem.

SENEX

Cohibe parumper ora, questusque opprime.
Gressus nefandos dux Cephallenum admovet.

ANDROM.

Dehisce, tellus, tuque, conjux, ultimo
Specu revulsam scinde tellurem, et Stygis
Sinu profundo conde depositum meum.
Adest Ulysses, et quidem dubio gradu
Vultuque : nectit pectore astus callidos.
(III, I, v. 513-524.)

Pourquoi Mérobe se retire-t-elle? l'explication est bien simple : jusqu'ici Jean de La Taille a pu mettre

dans sa bouche ce que disait le vieillard des *Troyennes*; maintenant que Sénèque va faire dialoguer Andromaque et Ulysse, il faut que Jean de La Taille n'ait qu'une seule femme à opposer à Joabe.

Et voici que, peu à peu, Ulysse et Joabe devinent le secret de la mère et veulent chercher dans le tombeau la proie que le tombeau leur dérobe.

REZEFE
He que voulez vous faire?
IOABE
Ie veux aller ouurir la tombe mortuaire
Où gizent vos ayeux. — R. O la chose cruelle!
I. — Ie fouilleray partout. — R. Dieu, ton aide i'appelle...
I. — Sus sus depechez-vous...
Faites ce que ie dy: donc estes vous retifs?
Pour sa vaine fureur et ses propos pleintifs?
R. — Ah ie ne souffriray que ta main sacrilege
Touche à ces lieux sacrez : plutost plutost mourray-ie.
Mais las, que veus-ie faire? ilz s'en vont demolir
La tombe, et mes enfants ilz vont desseuelir,
D'vne seulle ruine!....
Ah que mes fils plutost voisent mourir arriere
Du tombeau paternel, que le pere ne face,
En lieu de la sauuer, mourir enfin sa race.
(Acte III, f^os 20 v° et 21 r°

ANDROM.
Quidnam facis?..
UL. Responsa peragam : funditus busta eruam.
A. Quae vendidistis? — U. Pergam, et e summo aggere
Traham sepulcra. — A. Cœlitum appello fidem...
U. Cessatis? et vos flebilis clamor movet,
Furorque cassus feminae? jussa ocius peragite.
A. Me, me sternite hic ferro prius.
Repellor? heu me! rumpe fatorum moras!...
U. Funditus cuncta eruc.
A. Quid agis? ruina mater et natum et virum
Prosternis una!....
... Conditum elidet statim
Immane busti pondus: intereat miser
Ubicumque potius, ne pater natum obruat,
Prematque patrem natus.
(III, 1, v. 662-692.)

Enfin Andromaque et Rezèfe comprennent qu'elles ne peuvent plus cacher leurs fils :

Sortez, sortez ô mes enfans arriere
De ces tombeaux, venez à la lumiere.
(Acte IV, f° 22 r°.)

Huc e latebris procede tuis
Flebile matris furtum miserae.
(III, 1, v. 706-707.)

J'ai cité *tous* les vers de *la Famine* dont on pouvait être tenté de conclure que Jean de La Taille avait vu, en composant sa pièce, le décor dans lequel il la ferait mouvoir, et *tous* ces vers sont simplement traduits de Sénèque. Mais il faut regarder de plus près encore, car l'imitation de Sénèque, qui donne çà et là à *la Famine* une apparence de vie scénique, y a introduit ailleurs des absurdités, des impossibilités scéniques évidentes.

Pourquoi, au second acte, ne pouvons-nous comprendre ni où sont Rezèfe et Mérobe, quand Rezèfe raconte le songe où lui est apparu Saül, — ni comment les deux femmes se transportent ensuite devant le tombeau du roi? C'est parce que Jean de La Taille ne se l'est pas demandé lui-même, occupé qu'il était à suivre l'acte III, scène 1, des *Troyennes*, où aucun changement de lieu n'est indiqué.

Pourquoi les enfants, qui parleront une fois sortis du tombeau, ne disent-ils rien avant d'y entrer? C'est parce qu'ainsi fait Astyanax.

Pourquoi Mérobe abandonne-t-elle Rezèfe alors que se présente Joabe? C'est, nous l'avons vu, parce que Mérobe remplace le vieillard des *Troyennes* et doit disparaître quand disparaît le vieillard.

Pourquoi Rezèfe, qui est décidée à faire sortir ses fils du tombeau à la fin du troisième acte, ne leur dit-elle « sortez » qu'au début du quatrième? Parce que La Taille, ayant besoin de faire deux actes avec ce qui n'en donnait qu'un chez Sénèque, a séparé par un chœur des paroles qui se suivaient immédiatement dans l'œuvre latine. Mais que font Joabe et les soldats pendant le chœur? Continuent-

ils à démolir le tombeau? ou attendent-ils patiemment que le chant soit terminé?

Au second acte, c'est Mérobe qui a proposé et qui a fait accepter non sans peine à Rezèfe l'idée d'enfermer dans le tombeau les fils et les petits-fils de Saül. Nous croyons jusqu'à la fin du quatrième acte que les cinq fils de Mérobe ont, dans le tombeau et hors du tombeau, accompagné les deux fils de Rezèfe. Pourquoi donc, après la longue scène où Rezèfe a vainement cherché à faire supplier Joabe par Armon et Mifibozet, entendons-nous Joabe dire à ses soldats :

> Or sus allons : qu'on aille de Merobe
> Saisir les fils, et qu'on les meine pendre
> Auec ceux-cy. Ie ne puis plus attendre?
>
> (F° 27 r°.)

Ces enfants sont-ils restés au fond du tombeau pendant toute la scène précédente? sont-ils au contraire restés, sans se cacher, à la disposition de leurs bourreaux? — Peut-être eût-il été inutile de poser ces questions à Jean de La Taille. Tant que Rezèfe a pu jouer le rôle d'Andromaque, il a fallu que ses fils jouassent à peu près le rôle d'Astyanax. Après quoi, le poète s'est aperçu qu'il avait oublié les fils de Mérobe et il les a fait rentrer dans l'action du moins mal qu'il lui a été possible.

Rien de scénique, à ce qu'il semble, rien de vraiment acceptable pour des spectateurs dans tout cela. Mais Jean de La Taille, en 1573, pouvait-il encore espérer des spectateurs? Dans un poème dialogué, il s'est seulement efforcé de suivre à la fois la Bible et *les Troyennes*; et, comme il était trop malaisé de fondre les deux imitations, il les a

de son mieux juxtaposées, en se ménageant des occasions d'exprimer des sentiments nobles ou pathétiques[1].

Si, sous le nom de *Gabaonites*, c'est l'œuvre de La Taille que des écoliers ont fait entendre à Béthune en 1601, il est probable qu'ils ont récité ce poème sans prendre la peine de le modifier pour en faire une vraie tragédie.

VII

Robert Garnier, dont la première œuvre dramatique paraît en 1568, pouvait-il, plus que Jean de La Taille, nourrir l'espoir de faire jouer ses pièces? Devait-il, plus que lui, les disposer en vue de la représentation?

Le premier acte de *Porcie*, rempli par un monologue de Mégère, n'a pas besoin d'être localisé; la scène est alors... sur le théâtre, s'il doit y avoir un théâtre pour *Porcie*; ou plutôt, puisque l'acte est terminé par un « chœur de Romaines », la scène est au même lieu que dans les actes suivants.

Les actes II, IV et V se placent sans difficulté devant la maison de l'héroïne. Mais voici, au qua-

1. Signalons une autre difficulté. Si les personnages étaient dans des lieux réels, il y aurait certainement un changement au troisième acte, puisque David envoie Joabe à la recherche de Rezèfe et de Mérobe, que Rezèfe et Mérobe sont ensuite mises sous nos yeux, et que Joabe les rejoint seulement au bout d'un instant. Et alors le même chœur chanterait dans le palais de David au Ier acte et dans le cimetière où se tiennent les victimes aux actes II, III et IV. — Ce qu'on peut être tenté de prendre pour un changement de lieu n'est que le passage de l'imitation de la Bible à l'imitation des *Troyennes*.

trième acte, une bizarrerie notable. Un messager vient de faire le récit de la bataille de Philippes; il dit qu'Antoine a fait chercher le corps de Brutus :

En fin l'ayant trouué luy mesme eut le souci
De le faire embasmer pour l'apporter icy
Le voulant aux tombeaux de ses ancestres rendre,
Et vous gratifier d'une si chere cendre.
(Robert Garnier, *les Tragédies*, éd. W. Fœrster, t. I, p. 65, v. 1598-1601.)

Porcie se lamente; elle apostrophe les flots qui ont emporté Brutus vivant et qui ne rendent qu'un cadavre; elle apostrophe Romulus et le premier Brutus. Et brusquement, sans que rien puisse faire supposer qu'on a apporté le corps :

Sus donc il faut mourir, il faut mourir mon cœur,
Il faut auecq' le corps despouiller ta langueur.
Mon cœur qu'attens-tu plus? qu'attens-tu d'auantage
Que tu ne suis ton Brute au tenebreux riuage?
Ton Brute que voicy, ton Brute *dont le corps*
Gist ici, et son ame en la plaine des morts?...
Las! Brute, mon cher Brute, aumoins reçoy ces pleurs,
Reçoy ces durs regrets tesmoings de mes douleurs,
Reçoy ces moites pleurs *que ie te viens espandre*
Pour arrouser tes os et ta future cendre....
Or Brute, ie te suy, mais reçoy cependant
Ces larmes que ie viens sur ton corps respandant :
Reçoy, mon cher mary, deuant que ie descende,
Ces funebres baisers, dont ie te fais offrande.
(P. 69 et 70, v. 1712-1716, 1720-1723, 1760-1764.)

Le récit de la nourrice, au cinquième acte, revient sur cette scène et nous la présente d'une façon tout autre :

Quand ma pauure maitresse
Eut entendu que Brute, auecque la noblesse
Qui combatoit pour luy d'vn si louable cueur,
Auoit esté desfaict, et qu'Antoine vainqueur
Luy renuoyoit son corps, qu'à grand'sollicitude
Il auoit recherché parmi la multitude :

Apres force regrets qu'elle fit sur sa mort,
Apres qu'elle eut longtemps ploré son triste sort,
Retiree en sa chambre, entreprit, demy-morte,
De borner ses langueurs par quelque briesue sorte.
(P. 74 et 75, v. 1881-1889.)

Décidément, la nourrice n'a pas vu le corps de Brutus; elle ne s'est même pas aperçue que sa maîtresse fût en proie à une hallucination[1]....

Mais c'est le troisième acte surtout qu'il est difficile de se figurer mis en scène. Le philosophe Arée le commence par un monologue de 96 vers. — Suit immédiatement un discours d'Octave, qui commence

1. Mon savant collègue et ami Vianey, lisant tout ce passage, me dit : « La *bizarrerie* n'est peut-être pas si *notable*. On peut admettre, à la rigueur, que les paroles du messager contiennent l'indication que le corps est apporté ou va l'être. L'indication serait bien vague; mais les poètes du XVI^e^ siècle ont souvent tant de peine à s'exprimer! — Si le corps est apporté au moment où parle le messager, il est singulier que Porcie n'adresse pas immédiatement la parole à son Brutus; mais dans leurs développements les poètes du XVI^e^ siècle ne sont pas toujours naturels. — Plus loin, la nourrice ne dit pas sans doute que Porcie a vu le corps de Brutus; mais elle ne dit pas que Porcie ne l'a pas vu; on peut admettre, à la rigueur, que par ces paroles vagues : « Après force regrets qu'elle fit sur sa « mort, etc. » la nourrice résume la scène de l'acte IV; il y a absence d'indication précise plutôt que contradiction. — Ce qu'on peut reprocher ici peut-être à Garnier, c'est donc, non pas de n'avoir pas su se représenter la scène, mais d'avoir manqué de naturel dans le développement des sentiments de Porcie et manqué de clarté dans les paroles du messager et de la nourrice : le psychologue et l'écrivain seraient plus coupables que le dramaturge. — Reste cette difficulté : la scène de l'acte IV se passe *devant* la maison de Porcie; or la nourrice dit que Porcie entreprit de « borner sa langueur.... *Retirée en sa chambre* ». Il est vrai! mais, d'après la nourrice, Porcie ne s'est retirée en sa chambre qu'après avoir longtemps pleuré, c'est-à-dire après la scène de l'acte IV. »

Ces arguments ne m'ont pas convaincu; mais ils sont ingénieux, d'autres peuvent les trouver topiques, et j'ai cru n'en devoir pas priver le lecteur.

par une apostrophe à César et où la parole n'est jamais adressée à Arée. Après 50 vers, Arée interpelle Octave en lui disant :

> Iamais donc entre vous ne verray-ie la paix?
> (P. 42, v. 841.)

Le philosophe est donc là encore? Il faut le croire. — Le dialogue entre les deux personnages terminé, le chœur fait des réflexions générales. Quel chœur? celui des femmes romaines, pompéiennes, républicaines; il assistait aux confidences d'Octave, ce qui ne laisse pas d'être étrange. — Voici maintenant M. Antoine, qui prononce 52 vers et, soulagé, discute ensuite avec son lieutenant Vintidie. Le lieu a dû changer : nous étions à Rome avec Octave et les femmes romaines, nous voici près de Philippes avec M. Antoine et ses troupes, d'autant que l'acte va se terminer par un « chœur de soudars » des triumvirs, d'autant que le messager chargé d'apporter à Rome des nouvelles du champ de bataille n'arrivera qu'à l'acte suivant! Pas du tout : le même Octave qui était tout à l'heure avec les femmes romaines est maintenant avec Antoine, Lépide et leurs « soudars »; ne fallait-il pas que nous eussions une scène des triumvirs! — Et comment Octave et Lépide sont-ils entrés? comment Ventidie est-il sorti? — Il serait fort inutile de le demander au texte.

Où sommes-nous donc? Nulle part. De la vraisemblance, de la possibilité scénique de sa pièce Robert Garnier n'a eu cure; il n'a tenu qu'à faire disserter sur une même situation politique triumvirs et pompéiens, politiques et philosophes, soldats et femmes, et jusqu'à une des puissances infernales. *La pièce*,

dans la pensée de l'auteur, pourrait avoir pour titre : Réflexions de diverses personnes sur Rome au temps de Philippes [1].

VIII

Je viens, en remplaçant « Thapsa » par « Philippes », d'emprunter à M. Faguet la formule dont il se sert pour caractériser *Cornélie* [2]. C'est dire que les deux œuvres sont conçues d'une façon analogue, et je vais donc examiner tout de suite *Cornélie*, bien que postérieure d'un an à *Hippolyte* (1574, 1573).

Cette fois l'action — si l'on peut ici parler d'action — ne sort pas de la ville de Rome. On peut la placer chez César, où se fait entendre un « chœur de Cesariens », à la fin du quatrième acte. Elle est devant la maison de Cornélie, où se fait entendre un chœur de Pompéiens, au cinquième, et sans doute aussi au second et au troisième actes. Pourquoi Cassie et Décime Brutus délibéreraient-ils chez Cornélie au début du quatrième? Pourquoi Cicéron serait-il chez Cornélie quand il prononce le monologue de 150 vers qui forme le premier acte? on ne le voit guère, mais la présence du même chœur de Pompéiens nous invite à ne pas déplacer la scène.

Le début du cinquième acte est conforme à la poétique traditionnelle beaucoup plus qu'il n'est vraisemblable. « Malheureux que je suis! » dit le messager, qui prononce 12 vers sur la défaite subie.

1. On peut, sans y attacher cependant trop d'importance, noter aussi l'inégalité très grande des actes : le 1er a 198 vers, le 4e 381, le 3e 718.

2. *La Trag. fr. au XVIe s.*, p. 187.

— « Hé Dieux, tout est perdu ! » dit Cornélie, qui échange quatre vers avec le chœur. — « Et encore il me faut en porter la nouuelle ! » dit le messager (3 vers). — En 9 vers s'expriment les craintes de Cornélie et du chœur. — Et c'est alors seulement que le messager se doute de la présence de Cornélie :

> Mais n'entendé-ie pas la fille de mon maistre ?
> (P. 136, v. 1562.)

Au second acte, Cornélie commence par s'accuser, en 112 vers, d'avoir causé la perte de ses deux époux, Crassus et Pompée. Cicéron est-il là ? comment le croire ? pourtant le voici qui adresse la parole à Cornélie :

> Quelle fin à vos pleurs donna la destinee,
> Race des Scipions ?
> (P. 96, v. 335.)

Au troisième acte, la bienveillance et l'imagination de M. Faguet lui ont fait voir *une belle scène*. « Dans un théâtre ainsi conçu il ne peut rien y avoir de dramatique ; mais il peut y avoir des choses théâtrales, des tableaux. L'acte III est un assez bon tableau. Cornélie est au milieu de la scène, tremblante et en larmes. L'esprit plein de pressentiments sombres, elle raconte le songe où elle a revu Pompée. Le chœur circule autour des dieux du foyer, invoquant les puissances protectrices de l'illustre maison. C'est au milieu de ce deuil domestique qu'un messager apporte les cendres de Pompée, qu'il semble qu'on attendait, qu'on sentait être proches. Comme tableau, voilà qui est bien conçu, bien ordonné et d'un effet assez grand[1]. »

1. *La Trag. fr. au XVI^e s.*, p. 187-188.

Reprenons cet acte. Cornélie raconte en effet au chœur le songe qui l'a effrayée ; mais le chœur ne prend la parole ensuite que pour se livrer à l'éternelle dissertation sur l'inanité des songes ; Cicéron, qui ne paraît pas avoir assisté à la scène précédente, et dont le nom ne figurait pas dans la liste des personnages de cette scène, Cicéron fait un discours de 86 vers, où il n'adresse la parole à personne sauf à César (qui est absent) et à Rome, et où il n'émet que des considérations générales? Philippes arrive avec les restes de Pompée, mais ni Cicéron, ni Cornélie, ni (croirait-on) le chœur ne sont plus là, car il explique très nettement en 22 vers quel est l'objet de sa mission, et, après cela, Cornélie — qui reparaît — ne sait rien, n'a rien entendu, et interpelle seule le messager :

> Las qu'est-ce que ie voy! — Ce sont les tendres os
> De vostre grand Pompé dans ces vrnes enclos.
> (P. 112, v. 853-854.)

Il aurait pu à coup sûr y avoir un bon tableau dans ce troisième acte ; mais il n'y a, comme partout, que de la rhétorique ou de la poésie désordonnée et un manque de réalité scénique peu contestable.

IX

La tragédie d'*Hippolyte* est beaucoup mieux conçue pour le théâtre ; tout s'y passe, d'une façon visible et suffisamment naturelle, devant le palais de Thésée, où habitent Phèdre et Hippolyte ; les entrées, les sorties, les mouvements des personnages sont généralement indiqués en quelques mots ; et,

si l'œuvre appartenait en propre à Robert Garnier, elle prouverait quelque préoccupation et quelque entente de la scène. Malheureusement l'*Hippolyte* de Garnier n'est guère qu'une traduction libre de l'*Hippolyte* de Sénèque, et c'est à Sénèque qu'appartient — dans l'ordre d'idées qui nous occupe — tout ce dont nous aurions à féliciter le poète français.

Au troisième acte, la nourrice *voit* entrer Phèdre; mais c'est qu'elle en faisait autant dans la pièce latine :

> Sed en patescunt regiae fastigia.
> Reclinis ipsa sedis auratae toro,
> Solitos amictus mente non sana abnuit.
> (II, I, v. 384-6; cf. Garnier, t. II, p. 42; acte III, v. 1123-4.)

Après avoir prié Hécate, et comme si la déesse l'exauçait, elle *voit* venir Hippolyte et s'avance à sa rencontre :

> Madame c'est assez, elle oit vostre oraison :
> Taisez-vous, ie le voy sortir de la maison.
> Retirez-vous à part, l'heure m'est opportune.
> C'est luy, c'est luy sans doute, et si n'a suitte aucune.
>
> HIPPOLYTE
>
> Où dressez-vous vos pas, Nourrice? et quel souci
> Trouble vostre visage et l'appallist ainsi?
> Madame est-elle saine? et sa plus chere cure,
> Ses deux petits enfans, Royale nourriture?

mais ainsi se passaient les choses dans l'*Hippolyte* latin :

> Ades invocata. Jam faves votis, dea.
> Ipsum intueor sollemne venerantem sacrum,
> Nullo latus comitante. Quid dubitas? dedit
> Tempus locumque casus...
>
> HIPPOLYTUS
>
> Quid huc seniles fessa moliris gradus,
> O fida nutrix, turbidam frontem gerens,

Et maesta vultus? sospes est certe parens,
Sospesque Phaedra, stirpis et geminae jugum:
(Garnier, t. II, p. 43. acte III, v. 1151-1158;
Sénèque, II, I, v. 423-426 et 431-434.)

Le même acte contient encore quelques vers expressifs; mais comparons-les à ceux de Sénèque :

Mais ne voy-ie pas Phedre?...
Helas elle est tombee! hé bons Dieux qu'est-ce ci?
Ma maistresse m'amie. Elle a le cœur transi,
Le visage luy glace, ô passion maudite!
Madame, esueillez-vous, voici vostre Hippolyte...

PHEDRE

Qui m'a rendu mes pleurs et mes cruelles plaintes?
(V. 1299 et 1303-1307.)

Sed Phaedra praeceps graditur...
Terrae repente corpus exanimum accidit,
Et ora morti similis obduxit color.
Attolle vultus, dimove vocis moras :
Tuus en, alumna, temet Hippolytus tenet.
— Quis me dolori reddit, atque aestus graves
Reponit animo?
(II, 2 et 3, v. 583 et 585-590.)

Au quatrième acte, le rôle de Thésée fournit une indication précise, mais qui n'appartient pas davantage à Garnier :

Entrons soudainement, entrons, il n'est pas heure
De faire, en perdant temps, icy longue demeure.
(*Phèdre paraît, l'air égarée un coutelas à la main.*)
Quoy? ma chere compagne, est-ce ainsi qu'il vous faut
Receuoir vostre espoux? etc...
(P. 58-59, v. 1657-1660).

NUTRIX

Jam perge, quaeso, perge : properato est opus.

THESEUS

Reserate clusos regii postes laris.
O socia thalami, siccine adventum viri,
Et expetiti conjugis vultum excipis?
(III, 1 et 2, v. 862-865.)

Enfin, au cinquième acte, Garnier a quelque peu modifié les sentiments de Phèdre; mais c'est à l'imitation de Sénèque et parfois avec les expressions mêmes de Sénèque qu'il a montré Phèdre se lamentant sur le cadavre de celui qu'elle a aimé.

N'y a-t-il donc plus dans l'*Hippolyte* aucune de ces bizarreries, aucune de ces difficultés scéniques

auxquelles *Porcie* et *Cornélie* nous ont habitués? Il y en a trois ou quatre encore. Et voici qui est digne de réflexion : ces trois ou quatre bizarreries, je les ai notées avant d'ouvrir Sénèque ; Sénèque ouvert, j'ai constaté qu'elles provenaient toutes de ce qu'exceptionnellement Garnier s'était écarté de son modèle.

Le troisième acte commence par un monologue de Phèdre (96 vers) et continue par un monologue de la nourrice (60). Les deux monologues ne se tiennent point ; il n'y a entre les deux scènes aucune des *liaisons* qu'étudiera plus tard Corneille. Pourquoi cela? parce que le premier monologue, d'ailleurs fort inutile, est de l'invention de Garnier, et parce que notre poète n'a pas su lier cette pièce de rapport au monologue de la nourrice par lequel commençait l'acte correspondant (acte II) de Sénèque. Au contraire ce dernier monologue est très bien lié à la scène suivante dans les deux pièces.

Dans le même acte III, Phèdre s'étant pâmée en présence d'Hippolyte, la nourrice la supplie de se ranimer et de confesser son amour à celui qui en est l'objet et qui se trouve devant elle :

> Madame, esueillez-vous, voici vostre Hippolyte :
> Voulez-vous pas le voir? vous n'aurez plus d'ennuy.
> Sus, sus, ouurez les yeux et deuisez à luy.

Phèdre résiste ; 24 vers sont échangés. Enfin nous lisons :

> PHEDRE
>
> Nourrice le voy-cy.
>
> NOURRICE
>
> Montrez vostre asseurance.

PHEDRE

Efforce toy, mon cœur aye bonne esperance,
Commence à l'aborder.

Hippolyte était-il parti, et vient-il seulement de rentrer? Était-il là, mais Phèdre ne l'avait-elle pas aperçu? Quelque hypothèse qu'on adopte, elle paraît en désaccord avec le contexte. Le passage de Sénèque est très clair, au contraire, et Garnier en a presque tout reproduit; mais un scrupule de décence lui ayant fait mettre dans la bouche de la nourrice quelques vers de la Phèdre latine, cette modification a suffi pour le dérouter[1].

A la fin de l'acte IV, il n'y a aucune liaison entre le monologue de Thésée maudissant son fils et le monologue de la nourrice gémissant sur les malheurs de la famille royale : ce dernier monologue a été ajouté par Robert Garnier.

Au cinquième acte, le messager termine ainsi son récit de la mort d'Hippolyte :

Nous luy disons adieu, maudissant le destin,
Le char, les limonniers, et le monstre marin,
Causes de son malheur : puis dessur nos epaules
L'apportons veuf de vie estendu sur des gaules.
(P. 73, v. 2145-2148.)

Ce dernier trait, qui n'est pas exactement traduit de Sénèque (Passim ad supremos ille colligitur rogos, Et funeri confertur[2]), pourrait bien être une précaution louable de Garnier; mais c'est une précaution poétique, non une précaution dramatique. Le cadavre a-t-il été apporté sur la scène? rien ne

1. Cf. Garnier, t. II, p. 47-48, III, v. 1305-1336; et Sénèque, II, 2 et 3, v. 587-600.
2. IV, 1, v. 1113-1114.

le fait croire, car le messager continue en ces termes :

> Or ie me suis hasté pour vous venir *conter*
> Ce piteux accident, qu'il vous conuient domter.
> (P. 73, v. 2149-2150);

car Thésée, dans les paroles qu'il prononce ensuite, n'indique nullement qu'il voie son fils ; car Phèdre ne nous indique pas davantage qu'elle voie Hippolyte au début de la scène suivante. Brusquement elle lui parle, elle lui demande pardon, elle l'embrasse. Pourquoi? parce qu'au cours de son imitation, Garnier en est arrivé à l'endroit où ainsi agissait la Phèdre de Sénèque. Seulement, dans Sénèque, Phèdre est en face du cadavre dès le premier vers du cinquième acte, et l'on peut supposer que le cadavre a été apporté dans le palais entre l'acte IV et l'acte V ; aucune explication de ce genre n'est de mise pour la pièce française, où l'acte IV et l'acte V ont été réunis en un seul.

Ainsi l'*Hippolyte* de Garnier s'accommoderait d'une représentation partout où il reproduit l'*Hippolyte* de Sénèque ; mais, dès que Garnier montre quelque originalité, le caractère scénique de l'œuvre s'atténue ou disparaît.

X

Il y a quelques indications précises dans *Marc Antoine* (1578).

La seconde partie du deuxième acte, où se fait entendre un chœur d'Égyptiens, se passe devant le tombeau que s'était fait construire Cléopâtre. Après

avoir chargé Diomède de se rendre auprès d'Antoine, la reine ajoute :

> Mais ce pendant entrons en ce sepulcre morne,
> Attendant que la mort nos desplaisances borne.
> (T. I, p. 173, v. 687-688.)

L'acte IV, terminé par un chœur de soldats césariens, doit se passer au camp d'Octave, hors d'Alexandrie. L' « archer des gardes d'Antoine », Dircet, a couru trouver Octave après que son maître s'est frappé de son épée :

> Or ma poitrine estant d'vn si grand dueil frapee,
> *De la ville ie sors* auecque ceste espee
> Que ie leuay de terre, ainsi que lon sortoit
> De la chambre d'Antoine, et que lon le portoit.
> *Exprés ie vous l'apporte*, à fin que plus notoire
> Sa mort vous soit par elle, et que me puissiez croire.

« Entrons dedans la ville [1] », dit Agrippe à Octave, qui ne sait que gémir.

Le cinquième acte, où ne figure pas de chœur, nous transporte dans le sépulcre même où Cléopâtre s'est retirée et où elle a fait descendre Antoine mourant. Déjà Dircet et Agrippe nous ont prévenus que la reine s'est enfermée dans cette sombre demeure. Antoine, disait Dircet,

> Entre seul au palais, se debat, se tourmente...
> Mais elle d'autre part, redoutant sa fureur,
> Se retire aux tombeaux habitacles d'horreur,
> Fait les portes serrer, et les herses abatre,
> Puis outree en douleur commence à se debatre.
> (P. 200, v. 1564 et 1570-1573.)

Puis il a raconté comment avec une corde, Cléo-

1. P. 203, v. 1672-1677 et v. 1690.

pâtre a hissé jusqu'à elle Antoine tout sanglant, et Agrippe a conclu, s'adressant à Octave :

> Envoyez donc vers elle, et faites qu'on essaye
> De retenir sa vie auecques quelque baye,
> Quelque vaine promesse, et qu'on auise bien
> Si l'on pourroit entrer par quelque fin moyen
> Dans ces riches tombeaux.

« Envoyons Proculee[1] », a dit enfin Octave. — Et maintenant Cléopâtre, à son tour, nous révèle sa retraite, quand elle gémit en ces termes sur ses malheurs et sur ceux d'Antoine :

> Encore n'est-ce rien, las! ce n'est rien au prix
> De vous mon cher espous, par mes amorces pris,
> De vous que i'infortune, et que de main sanglante
> Ie contrains deualer dans la tombe relante...
> O dommageable femme! hé puis-ie viure encore
> En ce larual sepulchre où ie me fais enclorre?
> (P. 207, v. 1806-1809 et 1612-13; cf. p. 211, v. 1907.)

L'acte I, où M. Antoine, en un long monologue, se plaint de Cléopâtre, et l'acte III, où il continue à gémir, cette fois en compagnie de Lucile, ne sont pas localisés par le texte, mais se placent naturellement dans ce *palais* où Dircet tout à l'heure nous montrait les lamentations du triumvir : un chœur d'Égyptiens se fait entendre à la fin de ces deux actes. Et il se fait entendre aussi après le monologue du philosophe Philostrate, par lequel est constituée la première partie de l'acte II; si bien que ce monologue est prononcé, soit dans la salle où se tient Antoine aux actes I et III, soit devant le tombeau de Cléopâtre, où se passe la fin de l'acte.

Ainsi le camp d'Octave hors d'Alexandrie, — le

1. P. 204, v. 1700-1704.

palais de Cléopâtre, — les abords et l'intérieur du sépulcre, tels sont les quatre compartiments qui forment la décoration de *Marc Antoine*, s'il faut admettre que cette tragédie éloquente, mais mal conçue, « le type même de la pièce où les *scènes à faire* ne sont pas faites[1] », a jamais eu, fût-ce dans l'esprit de son auteur, une véritable décoration. Mais, précisément, qu'il faille l'admettre, rien ne le prouve, en vérité.

Car, même dans l'hypothèse où Garnier n'a aucunement songé à la mise en scène de son poème, il a dû être amené, par la simple imitation de Plutarque et de Dion, à donner les indications que nous avons relevées. Parcourons Plutarque : « Si approcha tant (Octave) qu'*il uint planter son camp tout ioignant la uille* dedans les lices, on lon auoit accoustumé de piquer et manier les chevaulx... — Adonc elle craignant sa fureur et sa desesperance, *s'enfouit dedans la sepulture qu'elle auoit fait bastir*, là où *elle feit serrer les portes et abattre les grilles et les harses* qui se fermoyent à grosses serrures et fortes barrieres... — Il (Antonius) *entra en une chambre* et deslaça le corps de sa cuirace.... — Cleopatra ne uoulut pas ouurir les portes, mais elle se uint mettre à des fenestres haultes, et *deualla en bas quelques chaisnes et cordes*, dedans lesquelles on empacqueta Antonius, et elle avec deux de ses femmes seulement, qu'elle auoit souffert entrer avec elle dedans ces sepultures, le tira amont.... *Apres qu'elle l'eut en ceste sorte tiré amont, et couché dessus un lict*, elle desrompit et deschira adonc ses

1. *Hist. de la L. et de la Litt. fr.*, t. III, p. 292.

habillemens sur luy.... — Apres que Antonius se fut frappé, ainsi comme on le portoit dedans les sepulchres à Cleopatra, l'un de ses gardes nommé Dercetæus prit l'espee de laquelle il s'estoit frappé, et la cacha : puis se desroba secrettement, et fut le premier qui porta la nouuelle de la mort à Cæsar, et en montra l'espee encore toute teinte de sang.... Cela fait, il (Octave) y enuoya Proculeius, luy commandant qu'il feist tout devoir et toute diligence de saisir Cleopatra uiue, s'il pouuoit, pour autant qu'il craignoit que son tresor ne fust perdu. — Cæsar... feit ce pendant son entree en la uille d'Alexandrie[1]. »

Ainsi Plutarque imposait à son imitateur la distribution des principales scènes de sa pièce, mais il est douteux que son imitateur ait sérieusement songé à en régler en conséquence la mise en scène. Et si, ce qui n'est pas probable, le *Marc Antoine et Cléopâtre* représenté à Saint-Maixent l'année même où paraissait le *Marc Antoine* de Garnier, en 1578, ne forme avec lui qu'une seule et même œuvre; si la « tragédie de Garnier appelée *Cleopatre* » jouée en 1594 ou 1595 dans un couvent de religieuses n'a pas été confondue avec la *Cléopâtre* de Jodelle, il est plus douteux encore que les organisateurs de ces spectacles aient eu à cœur de réaliser la mise en scène assez compliquée que nous avons indiquée plus haut.

XI

La plus grande partie de *la Troade* (1579) se passe devant les tentes des Troyennes captives, et

1. *Vie de Marc Antoine.*

notamment devant la tente d'Hécube, où l'on entre et d'où l'on sort à plusieurs reprises. « Portons-la dans sa tente », dit le chœur quand la vieille reine s'est *pâmée* (acte I, v. 443) ;

Rentrons dedans la tente et la reconfortons,

dit-il de nouveau à l'acte III, v. 1321 ; — « Allons, filles, entrons », lisons-nous à la fin de l'acte IV, v. 2297, — et quand Hécube a excité l'avarice de Polymestor en lui promettant les richesses qui restent de Troie, elle échange avec lui le dialogue suivant :

Vous garderez aussi
L'or qu'auec moy ie porte. — Où l'auez-vous? — Ici.
— Dessous vos vestemens? — Non, mais dedans nos tentes.
— Qui maintenant y est? — Des femmes gemissantes.
Entrez, tout y est seur, despeschez.
(Acte V, t. II, p. 161, v. 2433-2437.)

Le lieu où se déroulent ainsi l'acte I, la première et la troisième partie de l'acte III, l'acte IV et l'acte V, n'est pas seulement caractérisé par le détail de mise en scène que plusieurs passages viennent de nous signaler. Garnier nous avertit encore qu'il fait partie du rivage, du port de Troie :

Encore n'est-ce assez, on va iettant le sort
Sur chacune de nous qui sommes sur ce port :
On nous va partageant comme quelque bagage.
(Acte I, p. 88, v. 107-109.)

Il est vrai qu'au quatrième acte, ce lieu, qui était « sur le port », est supposé plus ou moins éloigné du port, où se tiennent les Grecs :

Agamemnon le Roy
Et l'exercite Grec, qui marche sous sa loy,
Vous mande qu'enuoyez au port vostre famille,
Pour faire enseuelir le corps de vostre fille.
(P. 149, v. 2057-2060.)

Mais il est facile d'entendre que les Grecs sont au port même, et les Troyennes près du port.

Toute cette partie de la pièce a donc un incontestable caractère de réalité scénique, — à un détail près peut-être. Hécube exhorte les femmes troyennes qui composent le chœur à se dévêtir pour pouvoir mieux se meurtrir dans leur affliction :

> Vos espaules albastrines
> Despouillez, et vos bras blancs,
> Et vos honnestes poitrines
> Découurez iusques aux flancs :
> Vos robes soyent aualees.
> Aussi bien pour quel espoux,
> Esclaues, garderez-vous
> Vos pudicitez volees ?...
> Que vos habits iusqu'aux hanches
> Vous tombent dessur le dos.
> (Acte I, p. 89-90, v. 165-172 et 189-191.)

Les femmes troyennes obéissent; et l'on se figure malaisément que ceci ait été vu sur la scène, ou même que l'auteur ait voulu l'y faire voir.

Le second acte suit immédiatement l'acte premier et débute nettement au lieu où les Troyennes se meurtrissent et se lamentent. Pourquoi, dit Andromaque,

> Pourquoy, Troyenne tourbe, auecques mains sanglantes
> Arrachez-vous ainsy vos tresses blondissantes?
> Pourquoy vostre estomach allez-vous trauaillant ?
> (P. 102, v. 557-559.)

Aucun déplacement de l'action n'est indiqué, et Andromaque, qui joue ici le rôle que jouait Rezèfe dans *la Famine* de Jean de La Taille, se trouve cependant devant le sépulcre d'Hector, où elle veut cacher Astyanax :

Le sepulchre est icy, que Priam fist construire,
Pour les manes d'Hector, on ne l'ose destruire,
L'ennemi le reuere, et a peur d'y toucher...
Il me faut là mon fils Astyanax cacher...
Las! le poil me herisse, et i'ay le cœur tout froid,
Pour l'effroyable abord de ce funebre endroit.
(P. 106, v. 693-696 et 699-700.)

Comme dans *la Famine*, l'enfant entre dans le tombeau. Ulysse — qui remplace Joabe — veut détruire le monument. Andromaque en est réduite à faire sortir son fils, qui est emmené. Et le chœur reprend ses lamentations. Quelque invraisemblable que la chose puisse paraître, il faut ici admettre que le tombeau d'Hector touche les tentes des captives.

Malheureusement le quatrième acte est complètement en désaccord avec le second. Un messager y raconte aux captives la mort d'Astyanax, qui a été précipité du haut d'une tour de la ville; la foule se pressait autour de ce spectacle funeste; l'armée grecque était groupée à distance sur un coteau; le tout était loin des Troyennes, qui n'en ont pu rien voir; et cependant c'est là qu'était le tombeau d'Hector :

Cestuy-cy veut grauir au haut d'vn precipice,
Cestuy-là sur le toict d'vn fumeux edifice,
Ou sur un pan de mur à demy consommé,
Reliques d'Ilion par les Grecs enflammé :
Mesmes aucuns (forfait!) se vont planter sans crainte
Sur la tombe d'Hector, inuiolable et sainte.
(P. 144, v. 1886-1890.)

Cette fois nous nous heurtons à une impossibilité scénique évidente.

Et il y en a une autre au troisième acte.

Cet acte se compose de trois parties. 1° Hécube raconte un songe où elle a vu Achille demander

qu'on lui sacrifie une vierge. Hécube craint pour sa fille Polyxène, et aussi pour Polydore. Arrive Talthybie : Achille est vraiment apparu pour réclamer la mort de Polyxène. Exclamations d'Hécube. « Rentrons dedans la tente », dit le chœur. — 2° L'action se déplace, et nous sommes maintenant au camp des Grecs, où Agamemnon, en dépit de la colère de Pyrrhe, refuse d'immoler Polyxène. Il consent néanmoins à consulter Calchas, qui conclut à la nécessité du sacrifice. — 3° Brusquement, on lit en tête d'une scène nouvelle cette liste de personnages : « PYRRHE, HECUBE, POLYXENE ».

PYRRHE

Allez, soldats, allez, que soudain on l'amene.
C'est tardé trop long temps, amenez Polyxene :
Ia de son tiede sang deust fumer le tombeau,
Ia dans sa gorge deust plonger le saint couteau :
Nous sommes par trop lens au merité salaire,
Que requierent de nous les vertus de mon pere.
Attrainez, arrachez.

HECUBE

Mechans que faites-vous?
A l'aide, Citoyens, venez, secourez-nous.

PYRRHE

Hecube, pour neant vous faites resistance.

(P. 133, v. 1529-1537.)

Pyrrhe, qui était avec Agamemnon et Calchas au camp des Grecs, se trouve donc subitement transporté avec des soldats devant la tente d'Hécube : et déjà le rapt de Polyxène est commencé. — Même avec un changement de décoration à vue, ce jeu de scène serait difficilement explicable.

Comment se fait-il donc que Garnier, dans sa *Troade*, donne des indications scéniques, tantôt si naturelles, tantôt si contradictoires? Il suffit, pour

le comprendre, de voir comment il a composé sa pièce.

La Troade de Garnier est, d'un bout à l'autre, une imitation de ces trois modèles : *les Troyennes* de Sénèque, l'*Hécube* et *les Troyennes* d'Euripide; et voici un petit tableau qui montrera comment s'y succèdent ou s'y combinent les emprunts.

Acte I, 1° (Hécube).	—	Sénèque, I, 1.
— 2° (Hécube et le chœur).	—	Sénèque I, 2.
— 3° (Hécube, le chœur, Talthybie, Cassandre).	—	Euripide, *les Troyennes*, v. 235-465.
Acte II (Andromaque, Helen, Ulysse, le chœur, Astyanax).	—	Sénèque, III (le vieillard de Sénèque est remplacé par Helen).
Acte III, 1° (Hécube, le chœur, Talthybie).	—	Euripide, *Hécube*, v. 59-97, et Sénèque, II, 1.
— 2° (Pyrrhe, Agamemnon, Calchas).	—	Sénèque II, 2 (Garnier a supprimé à la fin l'indication de la mort d'Astyanax).
3° (Pyrrhe, Hécube, Polyxène).	—	Euripide, *Hécube*, v. 216-437 (Ulysse est remplacé par Pyrrhe).
Acte IV, 1° (Messager, Andromaque, Hécube).	—	Sénèque, V, 1 (seulement ce qui concerne Astyanax).
— 2° (Talthybie, Hécube, le chœur).	—	Euripide, *Hécube*, v. 488-582, et la fin de l'acte V de Sénèque (le messager étant remplacé par Talthybie).
— 3° (Le chœur annonçant la découverte du cadavre de Polydore).	—	Euripide, *Hécube*, v. 766 à la fin.
Acte V (Polymestor, le chœur, Hécube, Agamemnon).	—	Id.

L'action d'*Hécube* se passe sur le bord de la mer et devant la tente des captives; celle des *Troyennes* de Sénèque, ou tout au moins d'une partie des *Troyennes*, se déroule « sur le port » (quam longa Danais semper in portu mora! v. 164). De là les indications les plus répétées de Garnier.

C'est à Sénèque que Garnier doit l'idée de faire déshabiller plus qu'à moitié ses femmes troyennes :

> ... Veste remissa
> Substringe sinus, uteroque tenus
> Pateant artus, Cui conjugio
> Pectora velas, captive pudor?
>
> (I, 2, v. 87-90.)

C'est aussi de Sénèque que vient la contradiction entre l'acte II et l'acte IV. Garnier n'a fait que traduire les vers d'Andromaque, par lesquels l'acte II se lie intimement à l'acte I :

> Quid maesta, Phrygiae, turba laceratis comas,
> Miserumque tunsae pectus, effuso genas
> Fletu rigatis?
>
> (III, 1, v. 410-412.)

Il a traduit les vers d'Andromaque sur le tombeau d'Hector :

> Quem locum fraudi legam?
> Est tumulus ingens conjugis cari sacer,
> Verendus hosti ; mole quem immensa parens
> Opibusque magnis struxit, in luctus suos
> Rex non avarus. Optime credam patri.
> Sudor per artus frigidus totos cadit.
> Omen tremisco misera feralis loci.
>
> (III, 1, v. 483-489.)

Et plus loin, enfin, il a traduit les vers du messager sur la mort d'Astyanax :

> Extrema montis ille praerupti petit,
> Semiusta at ille tecta, vel saxum imminens
> Muri cadentis pressit; atque aliquis (nefas!)
> Tumulo ferus spectator hectoreo sedet.
>
> (V, 1, v. 1085-8.)

Ici donc Garnier ne s'est pas aperçu que la mise en scène du philosophe Sénèque manquait de réalité, et il l'a reproduite étourdiment. Au troisième

acte, au contraire, c'est pour avoir voulu modifier son modèle principal et pour avoir mêlé à l'imitation de Sénèque celle d'Euripide, qu'il est arrivé à une mise en scène irréalisable.

Il venait de traduire la scène de Sénèque entre Pyrrhus, Agamemnon et Calchas (II, 2). « Que faire maintenant? » s'est-il demandé. « Achever mon acte III par un chœur, comme l'auteur latin? Mais cet acte sera beaucoup plus vide et froid que les précédents! Mettre ici le quatrième acte de Sénèque? Mais, dans cet acte, l'intervention d'Hélène est peu intéressante, et ce qui en aurait dû être l'essentiel, l'enlèvement de Polyxène, au lieu d'être placé sous nos yeux, fournit uniquement à quelques vers d'Hécube :

> Sed incitato Pyrrhus accurrit gradu,
> Vultuque torvo, Pyrrhe, quid cessas? age...
> Et hic decet te sanguis : abreptam trahe.
> (IV, I, v. 1000-1001 et 1004.)

« Tout autrement intéressante est la scène d'Euripide entre Ulysse, Mérobe et Polyxène. C'est elle que je vais reproduire, mais avec une modification heureuse. Ulysse, qui est moins intéressé dans l'action et qui d'ailleurs a déjà figuré dans mon second acte, sera remplacé par Pyrrhus. Au sortir de sa discussion avec Agamemnon, Pyrrhus se livrera à l'acte de violence qu'a autorisé Calchas; et, entre la scène de Sénèque et la scène d'Euripide, c'est encore Sénèque qui me fournira le raccord nécessaire : ce qu'Hécube dit à Pyrrhus dans ses *Troyennes*, Pyrrhus le dira lui-même dans ma *Troade* :

Allez, soldats, allez, que soudain on l'amene,
C'est tardé trop long temps...
Attrainez, arrachez.

Le raccord est ingénieux, en effet, et la modification est heureuse, à la condition toutefois que l'on ne songe point à mettre en scène *la Troade*. Sinon, une impossibilité surgit, qui n'était ni dans Euripide ni dans Sénèque[1].

XII

Si, au contraire, on voulait mettre en scène *Antigone* (1580) sur un théâtre disposé comme celui de Hardy, on y arriverait sans difficulté sérieuse. L'action se transporterait dans cinq *mansions*, autrement dit dans cinq compartiments différents.

1° Au premier acte, Edipe, qui désire mourir et qui ne se résigne à vivre que sur les sollicitations de sa fille, arrive en un endroit sauvage et solitaire :

Ie me veux reposer en cet antre caué,
Dans ces horribles monts tristement enclaué,
Qu'vn fort buisson encerne, et d'vne ondeuse source
Le beau crystal errant en eternelle course.
Là sur vn tuf assis, et du coude appuyé
I'entretiendray d'espoir mon esprit ennuyé,
Que la mort secourable en brief me viendra prendre.
(T. III, p. 18, v. 391-397.)

2° Où sont Jocaste et Antigone, quand, au second acte, un messager vient leur apprendre que la

1. Peut-être n'est-il pas inutile de remarquer que *la Troade* et *Antigone* sont d'une longueur démesurée : 2666 et 2741 vers ; *Cornélie* n'en a que 1934, et *Bradamante* 1924. Il est vrai que, *Bradamante* n'ayant pas de chœur, tous les vers y sont de douze syllabes.

bataille va s'engager entre les troupes d'Étéocle et celles de Polynice? Rien dans le texte ne le dit. Mais Edipe « s'est ecarté » des deux femmes (acte III, p. 43, v. 1207), et il n'y a aucune raison pour que cette scène se passe au même endroit que l'acte précédent.

3° Antigone insiste pour que sa mère aille empêcher un fratricide :

> Ils marchent pesamment, vous les aurez atteints
> Deuant qu'entre-affrontez ils soyent venus aux mains.
>
> IOCASTE
>
> Les camps vont lentement, mais les deux Capitaines
> Ont pour se rencontrer les demarches soudaines.
> Quel tourbillon de vent me portera par l'air?
> (P. 24, v. 576-580.)

Elle part, elle « court furieuse » pour arriver à temps sur le champ de bataille. Quand elle sera, après un chant du chœur, arrivée en présence d'Étéocle et de Polynice, nous aurons donc sous les yeux un troisième lieu de l'action.

4° L'acte III, où un messager raconte la mort des deux frères ennemis, où Jocaste se tue, où Hémon essaie de consoler Antigone, peut se placer au même endroit que la première partie de l'acte II; et de même la première scène de l'acte IV, où la timide Ismène n'ose braver la défense de Créon et refuse d'aller avec Antigone ensevelir le corps de Polynice [1]. Mais la série de scènes suivante, où Créon réitère sa défense; où il punit Antigone, convaincue d'un crime pieux, et Ismène, qui mainte-

1. Je doute qu'en tout état de cause il faille voir une indication scénique dans ces vers d'Antigone :

> Ne bougez donc, ma Sœur, ne vous auanturez,
> Seule dans la maison en repos demeurez. (P. 55, v. 1578-1579.).

nant lutte de générosité avec sa sœur; où enfin il repousse les prières de son fils Hémon, cette série se place naturellement devant le *palais* ou *château* de Créon. Devant ce palais, en tout cas, retentissent les lamentations qui, après la mort d'Antigone et d'Hémon, remplissent l'acte cinquième :

LE MESSAGER

Tout est plein de soupirs et de pleurs là dedans.

LE CHŒUR

Est-ce dans le chasteau que tombe cet esclandre?

LE MESSAGER

Sur le chef de Creon vient ce malheur descendre...

LE CHŒUR

Mais i'entreuoy, ce semble, Eurydice qui sort :
Auroit-elle entendu nouuelle de sa mort,
Ou bien si par Fortune elle seroit sortie?

EURYDICE

O Thebains, mes amis, ie me suis diuertie
Du seruice des Dieux, pour vn bruit effroyant,
Qui sortant du chasteau m'a troublee en l'oyant.
I'allois au sacré temple où Pallas on adore,
Et à peine en la rue estoy-ie entree encore,
Quand i'entens la rumeur du peuple espouuanté...

(P. 85-86, v. 2443-2445; 2458-2466.)

Quand elle s'est fait raconter la mort d'Hémon, Eurydice part, « troublee ainsi qu'une Bacchante », et le messager suppose qu'elle est allée exhaler librement ses plaintes « dans le chasteau » :

Entrons dedans la ville, on pourra nous apprendre
Si le dueil lui a fait sur sa vie entreprendre.

(P. 90, v. 2616-2617.)

5° Il nous reste à signaler un cinquième lieu encore, celui où Antigone est emmenée, par l'ordre de Créon, à la fin du quatrième acte. Créon avait dit :

En vn obscur desert elle sera menee,
Sauuage, inhabité, puis sous vn antre creux
On l'enfermera viue en vn roc tenebreux:
(Acte IV, p. 74, v. 2077-2079.)

et des vers très précis d'Antigone nous montrent comment est exécuté cet ordre barbare[1].

Conclurons-nous de toutes ces constatations que Garnier a vraiment conçu *Antigone* en vue d'une scène à la décoration multiple? Nous ne croyons pas en avoir le droit.

Car, d'abord, l'auteur d'*Antigone* est en même temps celui d'*Hippolyte*, où la règle de l'unité de lieu est respectée; et ici même il semble avoir voulu nous faire croire à la régularité de son œuvre, quand il a écrit dans l'*argument* : « la représentation en est hors les portes de la ville de Thebes ».

Ensuite, une scène étrange nous montre que l'auteur de ces œuvres aux impossibilités scéniques si accusées : *Porcie* et *Cornélie* continue à se représenter assez mal ce que deviendraient ses pièces au théâtre. Jocaste, essayant de réconcilier ses fils, dans *les Phéniciennes* de Sénèque, discutait surtout avec Polynice; mais enfin quelques répliques étaient placées par le tragique latin dans la bouche d'Étéocle. Ces répliques ont gêné Garnier, qui ne connaît guère que trois procédés pour faire parler ses personnages : le monologue, les longs discours alternés, et le dialogue antithétique; autrement dit, qui ne sait faire parler qu'un ou deux personnages, mais non pas trois à la fois. Il a supprimé les répliques d'Étéocle, qui, dans une scène de près de

1. P. 76, v. 2158-2166, et p. 78, v. 2212-2214. Cf. : Le monologue d'Hémon voulant délivrer Antigone, p. 80-81.

300 vers, devient ainsi un personnage muet et ne se permet plus que des gestes, commentés par sa mère :

> Eteocle a fiché sa hache contre terre,
> Ietté sa targue bas...
>
> (Acte II. p. 28, v. 730-731.)

Enfin, ici comme dans *la Troade*, Garnier a eu plusieurs modèles[1]. Comme il n'a pas essayé de fondre les imitations qu'il en tirait, il n'a pas eu l'occasion de faire des raccords maladroits. Il a, au contraire, profité, peut-être sans y attacher beaucoup d'importance, des indications scéniques qu'ils lui offraient.

Le paysage du premier acte vient de Sénèque. Garnier l'a seulement enjolivé (et un peu trop pour la scène), peut-être d'après quelque tableau où était représenté OEdipe sur le Cithéron :

> Nemo me ex his eruat
> Silvis; latebo rupis exesae cavo,
> Aut sepe densa corpus abstrusum tegam.
> Hinc aucupabor verba rumoris vagi.
>
> (Acte II, v. 358-361.)

De Sénèque aussi vient le jeu de scène du second acte :

> ANTIGONE
>
> Procedit acies tarda, sed properant duces.
>
> JOCASTA
>
> Quis me, procellae turbine insanae vehens,
> Veloces per auras ventus aetherius aget?
>
> (Acte III, v. 419-420.)

C'est à Sénèque, dont *les Phéniciennes* sont incomplètes, que sont empruntés la marche et tous

1. Voyez S. Bernage, *Étude sur Robert Garnier*, Paris, 1880, in-8°, p. 92-94.

les détails importants des deux premiers actes, y compris les gestes d'Étéocle :

Accede propius : clude vagina impium
Ensem, et trementem jamque cupientem excuti
Hastam solo defige...
... Hic ferrum abdidit
Reclinis hastae, et arma defixa incubat.
(Acte IV, v. 467-469 et 498-499.)

Le quatrième et le cinquième actes reproduisent, en l'abrégeant, l'*Antigone* de Sophocle. De là l'antre d'Antigone : « Je la conduirai en un lieu que le pied des mortels n'ait jamais foulé, et je l'enfermerai vivante dans un antre souterrain, etc. » Et de là aussi le palais, ou château, de Créon : « Le chœur. Mais je vois ici près la malheureuse Eurydice, l'épouse de Créon. Est-ce la nouvelle du destin de son fils ou le hasard qui la fait sortir du palais? — Eurydice. O vous tous, mes concitoyens, j'ai entendu vos paroles, au moment où je sortais pour adresser des supplications à la divine Pallas. J'enlevais la barrière qui fermait cette porte, quand le bruit d'un malheur domestique a frappé mes oreilles.... — Le chœur. Que faut-il augurer? La reine a disparu sans avoir dit une seule parole, bonne ou mauvaise. — Le messager. J'en suis étonné comme toi. Mais j'aime à croire qu'en apprenant le malheur de son fils elle n'aura pas voulu gémir en présence de la cité, mais, se renfermant dans son palais, elle va prescrire à ses femmes de pleurer avec elle son deuil domestique.... Nous apprendrons, en pénétrant dans le palais, si dans son désespoir elle nourrit en secret quelque sombre dessein[1]. »

1. *Théâtre de Sophocle*, traduction Pessonneaux, Paris, Char-

De tels rapprochements suffisent largement à expliquer ce qu'il y a de précision dans les indications scéniques de Garnier; la multiplicité des lieux où il transporte son action, c'est la diversité même des lieux où se passent *les Phéniciennes* latines et l'*Antigone* grecque; et, à coup sûr, nous avons fait œuvre vaine, quand nous avons *planté*, pour en encadrer un pur exercice d'humaniste, un décor multiple comme le théâtre populaire en comportait seul.

XIII

Si, dans aucun document, il n'est question de représentation de *la Troade* et d'*Antigone*, nous savons, au contraire, que *Bradamante* a paru sur le théâtre au XVII^e^ siècle et que, dès 1582, quand il publiait sa « tragecomedie », Garnier se préoccupait des conditions dans lesquelles elle pourrait être jouée : « Et parce qu'il n'y a point de Chœurs, comme aux Tragedies precedentes, pour la distinction des Actes : Celuy qui voudroit faire representer cette Bradamante, sera s'il luy plaist adverty d'vser d'entremets, et les interposer entre les Actes pour ne les confondre, et ne mettre en continuation de propos ce qui requiert quelque distance de temps [1]. » Ces renseignements ont leur intérêt et confirment ce que la lecture de *Bradamante* nous apprenait déjà : que cette œuvre, assez heureusement inspirée du *Roland furieux*, est la plus dramatique de toutes

pentier, in-12, p. 33 et 47-48. Sophocle, *Antigone*, v. 771-772 et 1174 et suiv.

1. T. IV, p. 5, *Argument.*

celles que Garnier a écrites. Mais nous ne savons pas quelle mise en scène on lui consacrait au XVII^e^ siècle, et nous ne savons pas davantage quelle mise en scène rêvait pour elle son auteur, ni quelle valeur exacte il donnait à cette expression : *représenter cette Bradamante*. Il nous faut donc parcourir la pièce, en recueillir les indications scéniques, et voir en quel lieu — ou en quels lieux — les diverses parties de l'action peuvent être situées.

Les indications précises sont rares, et nous ne manquerons pas de les reproduire, chemin faisant. Mais la plupart des scènes (cette fois numérotées) de la pièce se laissent répartir sans aucune peine entre cinq ou six lieux différents.

1° C'est premièrement la cour de Charlemagne, où l'empereur, seul d'abord, puis avec « Nymes, duc de Bavière », s'entretient, et de l'état de son empire, et du futur mariage de Bradamante (I, 1 et 2). — Léon, prince de Grèce, est amoureux de cette belle guerrière, mais ne pourra l'épouser que s'il commence par la vaincre en combat singulier : c'est à la cour de Charlemagne que sont réglées les conditions de ce combat (III, 3 et 4). — Vainqueur, parce que Roger, qui est l'amant et le fiancé de Bradamante mais qui doit la vie à Léon, a combattu pour son rival, Léon va réclamer à Charlemagne le prix de sa victoire; sur une sommation de la sœur de Roger, Marphise, il promet de se battre avec Roger lui-même (IV, 5). — Mais Léon ignorait que son vaillant champion n'était autre que Roger, et Roger, navré de s'être enlevé Bradamante, est allé gémir au fond d'un bois. Éclairé enfin, Léon amène Roger devant l'empereur et réclame pour ce géné-

reux chevalier la main de Bradamante. Des ambassadeurs de Bulgarie viennent justement d'arriver pour offrir à Roger la couronne de leur pays. Tous les personnages sont réunis et heureux au dénouement (V, 2, 3, 4 et 7). — La cour de Charlemagne, c'est pour Garnier « le Louvre » et « le château » (IV, 6, 1468, et V, 1, 1540, ou V, 5, 1832). Victor Hugo devait donner plus tard à Charlemagne la Sorbonne; en attendant, Garnier lui donne le Louvre : les poètes sont généreux.

2° Le père et la mère de Bradamante, Aymon et Béatrix, fort ambitieux pour leur fille et charmés à l'idée qu'elle pourra être impératrice, n'acceptent volontiers Roger pour gendre que quand il est devenu roi de Bulgarie. Auparavant, nous les voyons se plaindre de l'humeur trop indépendante de leur fille (II, 1) et accueillir avec joie la nouvelle de la victoire de Léon (IV, 1). Où sont-ils? dans leur logis, ou plutôt devant leur logis.

3° Les scènes où Bradamante s'entretient avec sa mère, déplore l'absence de Roger et se promet de tuer Léon, si elle le peut, ne peuvent se passer que chez Bradamante (II, 3; III, 2; III, 6).

4° C'est dans la demeure de Léon que Léon et Roger s'entretiennent avant le combat, que Roger décide de parer les coups de Bradamante sans lui en porter aucun lui-même; et enfin que, vainqueur, il vient déposer les funestes instruments du combat (III, 1; III, 5; IV, 2). Cette demeure est appelée deux fois « le logis » (V, 1, 1539 et V, 4, 1716), deux fois elle est appelée « la tente » (III, 1, 775 et III, 3, 883) : c'est le mot le plus précis qu'il convient évidemment de retenir.

5° Le lieu de la scène V, 1 (entre Roger et Léon) est une solitaire retraite, que caractérise très nettement Léon dans le récit qu'il fait ensuite à Charlemagne :

> Il entre dans la lice, il combat, il surmonte,
> Retourne en mon logis, et sur son cheual monte,
> S'en part secrettement, entre en un bois espais,
> Voulant s'y confiner et n'en sortir iamais.
> Or ayant malgré moy la bataille entreprise,
> Pour maintenir mon droit contre sa sœur Marphise,
> Ne le retrouuant plus, fasché, ie cours apres,
> Et le trouue en ce fort confit en durs regrets,
> Resolu de mourir d'une faim languissante.
> (V, 4, v. 1715-1723; t. IV, p. 68.)

6° Enfin, la courte scène V, 6, où la magicienne Mélisse tire, en quelque façon, la conclusion de la pièce, peut ou se placer en un lieu spécial, ou mieux encore, en sa qualité d'épilogue, s'adresser au spectateur et ne se situer vraiment que « sur le théâtre ».

Le relevé qui précède a omis trois ou quatre scènes, parce qu'elles offrent d'abord quelque difficulté.

Dans la scène IV, 6, Léon, qui vient de s'entretenir avec Charlemagne, Aymon, Béatrix et Marphise, commence par prononcer un monologue de 8 vers; puis il s'écrie :

> Mais voyla pas Basile, honneur de nostre Grece,
> A qui tous mes secrets fidellement i'addresse ?
> (P. 57, v. 1435-6.)

et il raconte à son ami tout ce qui vient de se passer. Est-il resté au « chasteau » après le départ de Charlemagne et de ses autres interlocuteurs? C'est peu probable; mais il peut être dans la rue à quelques pas de ce château.

La conversation entre Aymon et Béatrix à l'acte II (scène 1) est suivie d'une conversation entre Aymon et son fils Renaud. Il serait naturel que les deux scènes fussent placées dans le même lieu. Mais à la fin de la première, nous voyons que Béatrix n'est plus avec Aymon; elle dit :

> Mais las! voyla mon fils l'honneur de nostre race,
> L'inuincible Renaud des guerriers l'outrepasse!
> Il va trouuer Aymon : las! pauurette ie crains
> Qu'il ait autre dessein que ne sont nos desseins;
> (P. 16-17, v. 276-279.)

suivent six vers encore, et brusquement Renaud interpelle Aymon, sans qu'il soit plus question de Béatrix : où Renaud est-il *allé trouver* son père? — Peut-être est-il allé le *trouver* dans l'intérieur de la maison et l'amène-t-il à l'extérieur, parce que là seulement ils pourront être entendus du spectateur. Peut-être aussi Aymon s'était-il simplement écarté de Béatrix : Renaud a abordé son père et lui a parlé à voix basse pendant que Béatrix achevait son monologue; c'est Béatrix partie que le père de Bradamante dit enfin à haute voix :

> Quoi? monsieur, voulez-vous forcer vne amitié?
> Estes-vous maintenant vn pere sans pitié?
> (II, 2, p. 17, v. 286-287.)

La scène IV, 3, où Bradamante, seule d'abord puis avec son amie Hippalque, déplore sa défaite et l'absence de son cher Roger, ne peut se passer que chez Bradamante. A la fin Hippalque s'écrie :

> Ie voy Marphise seule, allons par deuers elle :
> Elle en pourra possible auoir quelque nouuelle.
> (P. 49, v. 1223-1224.)

Immédiatement, la scène 4 commence par un mono-

logue de Marphise, et c'est seulement quand celle-ci a prononcé 12 vers, qu'elle est abordée par Bradamante. — Le jeu de scène n'est pas des plus vraisemblables; mais rien n'empêche que les personnages soient et restent devant le logis de Bradamante.

Enfin la scène V, 5, où la confidente de Bradamante, Hippalque, manifeste d'abord seule sa joie des heureux événements survenus et en informe ensuite son amie, devrait être placée chez celle-ci; seulement, avant l'arrivée de Bradamante, Hippalque dit :

> Mais ie la voy venir : helas quelle pitié !
> Qu'elle est deconfortee ! ô cruelle amitié !
> Elle croise les bras, et tourne au ciel la veuë,
> Elle soupire, helas! ie m'en sens toute esmeuë :
> Ie m'en vay l'aborder : car ma foy ie ne puis,
> Ie ne puis plus la veoir en de si durs ennuis.
> (P. 70, v. 1803-1808.)

Où sont-elles? — Encore devant le logis de Bradamante : celle-ci en sort, à moins que, venant du dehors, elle ne se prépare, au contraire, à y entrer.

Il résulte de notre minutieux examen que toutes les scènes de la pièce se laissent localiser sur un théâtre divisé en compartiments; et, comme Garnier écrit cette fois une « tragecomedie », il se peut qu'il ait emprunté à l'art méprisé du moyen âge son système décoratif. Cependant, si la chose est possible, il ne me paraît nullement nécessaire de l'admettre. Une analyse comparée de *Bradamante* et des trois derniers chants du *Roland furieux* montrerait, s'il n'y avait trop d'indiscrétion à la placer ici[1], que Garnier a suivi de très près le récit de

1. On peut tout au moins voir Bernage, *Ét. sur R. Garnier*, p. 125-128.

l'Arioste; qu'il y a trouvé, plus ou moins détaillée, l'indication des scènes qu'il nous présente, et à peu près dans l'ordre où il nous les présente; qu'il ne pouvait ainsi, quel que fût son dessein, s'empêcher d'écrire une œuvre analogue par sa disposition à celles d'un Alexandre Hardy. C'est dans le poème italien qu'il a trouvé tout ce qu'il y a de précis dans ses indications scéniques : « *Renaud*, qu'arrête moins le respect filial..., *se plaint vivement de son père* et ne craint point de blâmer hautement sa conduite. Celui-ci ne s'inquiète guère de ses propos, et prétend disposer de sa fille comme il lui plaira. Léon ne voulut pas entrer dans cette cité (Paris); *il fit tendre ses pavillons dans la campagne*, et le jour même envoya prévenir par ses ambassadeurs le roi de France de son arrivée. — Charles déclare que la bataille est terminée, que Bradamante doit prendre Léon pour époux, et qu'aucune objection ne peut être faite par elle à ce mariage : Roger, sans s'arrêter, sans ôter son casque ou se débarrasser de son armure, quitte la lice, monte sur un petit cheval et *se rend en hâte aux pavillons* où Léon l'attend. — Elle (Mélisse) vit que Roger, dominé par une douleur que rien ne pouvait calmer, *s'était retiré au fond d'un bois obscur*, déterminé à ne prendre aucune nourriture et à se laisser mourir de faim. — Roger entra dans la ville par une route détournée et sans être aperçu de personne. Le lendemain matin *il alla, en compagnie de Léon, se présenter à Charlemagne*. — Pendant ce temps la malheureuse jeune fille, *retirée dans sa chambre*, ne sachant si elle devait vivre ou mourir, s'abandonnait à son désespoir,

lorsque des cris joyeux pénétrèrent jusqu'à elle[1]. »

Ce dernier détail est intéressant. Bradamante, que le poète italien nous représente *retirée dans sa chambre*, ne pouvait être représentée de même par un dramaturge songeant à une représentation, quelle que fût la mise en scène (classique ou populaire) à laquelle il s'attendait pour sa pièce. Garnier, qui a fait aborder la jeune fille par Hippalque dans la rue, a donc ici, comme en d'autres endroits, montré qu'il avait un certain souci de la scène. Mais nous ne pouvons aller beaucoup plus loin dans nos conclusions sur la tragi-comédie de *Bradamante*.

XIV

Avec *les Juifves*, qui vont être sa dernière œuvre, Garnier, en 1583, revient à la tragédie; mais il y apporte un talent assoupli et une expérience consommée, sinon de la scène hélas! au moins de la poésie dramatique, telle qu'il était en situation de la comprendre. *Les Juifves* sont encore inspirées par des tragédies de Sénèque, notamment par le *Thyeste*; mais elles le sont d'une façon beaucoup moins servile que les précédentes tragédies. *Les Juifves* sont encore une élégie; mais une élégie bien composée, une élégie émouvante, une élégie qui semble vivre comme un drame. Est-ce à dire que nous allons pouvoir aisément reconnaître et montrer comment cette œuvre est disposée pour le théâtre?

1. *Roland furieux*, trad. C. Hippeau, XLIV, 75; XLV, 61; XLV, 82; XLVI, 21; XLVI, 51; XLVI, 65.

Sur le caractère scénique des *Juifves* M. Faguet est très affirmatif.

« L'acte quatrième est tout entier dramatique. Sédécie et Sarrée[1], le grand pontife, enfermés dans un cachot se préparent à la mort. Nabuchodonosor vient jouir de leur infortune....

« Quant aux parties qui semblent lentes à la lecture, et où l'action s'arrête, faites attention encore : ce sont des *tableaux*. Tableau au milieu du second acte.... Tableau encore et mêlé d'action à la fin du second acte.... Tableau au quatrième acte, quand, au milieu de toutes ces femmes pleines d'angoisse et se serrant autour de leur vieille reine, « *atra ceu tempestate* », l'exécuteur paraît, et arrache les petits enfants de leurs bras. Voyez-vous l'exécuteur s'en allant par le fond du théâtre lentement, traînant les enfants muets de crainte, et ici, les femmes qui pleurent, les femmes qui prient, les mains jointes, les bras tendus. J'en mets du mien, sans doute; mais c'est que je ne puis me figurer que ces pièces n'aient point été faites pour être représentées. En l'absence de documents des deux parts, on imaginerait plutôt que les pièces du XVII^e^ siècle, sauf *Athalie*, n'ont point été composées en vue de la représentation, tant elles peuvent, à la rigueur, se passer de la scène.

« Le *Saül* de La Taille, *les Juives* de Garnier semblent réclamer le théâtre, au contraire, et le supposent par leur disposition. Ne voit-on pas que ces tableaux sont bien *voulus* par l'auteur, qu'il les a bien imaginés à titre de tableaux, qu'il les *voit*

1. Et non « Sanée ».

lui-même par avance? Il les souligne pour ainsi dire, et indique dans son texte même que ce sont des tableaux, en effet. Ce tableau du second acte, le texte en indique l'arrangement matériel : — La reine [1] entre en scène avec sa gouvernante; elle voit arriver les Juives vers elle :

> Mais *qu'est-ce que je vois*? — C'est la tourbe étrangère
> Des filles de Judas qui pleurent leur misère.
> — Hélas! quelle pitié! j'ai le cœur tout ému;
> Je voudrois n'avoir point un tel désastre vu.
> *Elles viennent vers nous. — Cette ancienne femme*
> *Qui marche la première* est quelque grande dame :
> *Je vois qu'on la respecte.* . . . . . .

« Le tableau n'est-il pas décrit dans tous ses détails? Le metteur en scène n'est-il pas comme prévu et appelé? Il n'a qu'à venir; son office est tracé. Un peu plus loin la reine dit aux Juives :

> Ma mère, levez-vous : et vous dames aussi
> Qu'un désastre commun fait lamenter ici.

« L'attitude et les mouvements des personnages en scène ne sont-ils point nettement indiqués [2]? »

M. Faguet a raison de louer les traits intéressants qu'il relève : mais n'attache-t-il point à ces détails trop d'importance? Si l'on y peut voir des attitudes indiquées à des acteurs par un auteur dramatique, il faut avouer aussi qu'on n'y trouve rien de plus que dans les indications dont tout romancier est prodigue [3]: il faut surtout reconnaître que la fré-

1. Femme de Nabuchodonosor.
2. *La Trag. franç. au XVI^e s.*, p. 238 et 239-241.
3. Qu'on lise, au cinquième acte (v. 1891 sqq,), le récit fait par le prophète de l'exécution des enfants royaux, de Sédécie et de Sarrée. C'est de beaucoup ce qu'il y a de plus précis dans la

quentation des tragiques anciens devait inspirer à leur imitateur français des réminiscences toutes semblables. Quand Amital dit aux Reines, femmes de Sédécie :

> Approchez donc, mes Brus, laschez la bonde aux larmes,...
> Guerroyez vos cheueux, n'espargnez vostre teint,
> Que vostre sein d'albastre en vostre sang soit teint,
> (T. III, p. 132, acte III, v. 979-985.)

nous nous rappelons avoir déjà lu ces détails dans *les Troyennes* de Sénèque et dans *la Troade* de Garnier. Quand le grand pontife Sarrée dit à Sédécie :

> Mais voici le Tyran! ô Dieu le sang me glace
> De voir son fier regard et sa tetrique face,
> (P. 144, acte IV, v. 1351-1352.)

il parle à peu près comme Hécube :

> Sed incitato Pyrrhus accurrit gradu,
> Vultuque torvo.

Et quand Nabuchodonosor, qui déjà a pris à Atrée ses deux fameux monologues :

> Pareil aux Dieux ie marche...
> Aequalis astris gradior...
> Ie le tiens, ie le tiens, ie tiens la beste prise...
> Plagis tenetur clusis dispositis fera,
> (Cf. *Juifves*. II, v. 181 sqq. et *Thyeste*, v. 1, 884 sqq.; *Juifves*, III, v. 887 sqq. et *Thyeste*, III, 2, v. 400 sqq.)

lance rageusement ses soldats sur les vaincus :

> Mais ne les voy-ie pas? les voila mes rebelles,...
> Amenez, attrainez...,
> (P. 145; acte IV, v. 1371 et 1373.)

pièce comme description des lieux et des hommes, et pourtant il n'y a aucune indication pour les acteurs ni pour le metteur en scène.

il se souvient du Pyrrhus de Sénèque et de celui de *la Troade* de Garnier :

Allez, soldats, allez, que soudain on l'amene...
Attrainez, arrachez.

Les passages de ce genre que l'on pourrait noter dans *les Juifves* sont en assez petit nombre [1] et ne

1. Outre ceux que j'ai déjà cités, je trouve seulement : Acte II, p. 118, v. 565-566.

LE CHŒUR

Madame leuons-nous, leuons-nous, car voici
La Royne auec son train qui s'approche d'ici;

— Acte III, p. 132, v. 971-974.

NABUCHODONOSOR

Mais qu'est-ce que i'entens? qui sont ces voix plaintiues?
D'où part ceste tristesse? hà sont ces tourbes Iuifues,
Elles viennent vers moy, c'est en vain : par leurs cris
Les malheurs qu'elles ont ne seront desaigris;

— Acte III, p. 133, v. 1009.

NABUCHODONOSOR

Leuez-vous, ie ne veux que vous soyez ainsi;

— Acte IV, p. 152, v. 1587-1588 et 1597-1600.

LES ROYNES

Qui est ce gentilhomme, ayant le front si sombre?

AMITAL

Las! ie crains qu'il ne vienne annoncer quelque encombre...

LES ROYNES

Abordez-le Madame.

AMITAL

Hé la peur me retient.

LES ROYNES

De leur rebellion plus il ne luy souuient.
Ne voy-ie pas la Royne?

AMITAL

Et quel nouuel affaire
Vous ameine vers nous?

— Enfin acte V, p. 169, v. 2085-2086 et 2089-2092.

LE PROPHETE

Mais quoy? ne voy-ie pas
Nostre infortuné Roy tourner icy ses pas?...
Comme ses yeux esteints vont deculant à val
Le sang au lieu de pleurs, par leur double canal!
Las que c'est grand pitié! vray Dieu comme il soupire.
Hà qu'il souffre, hà qu'il souffre vn angoisseux martyre!

sont pas plus caractéristiques : c'est le plus remarquable de beaucoup qui a été habilement cité par M. Faguet.

Si la pièce est vraiment faite pour la représentation — pour une représentation au sens où nous entendons aujourd'hui ce mot — nous devons pouvoir reconnaître à quel système décoratif elle est adaptée. Portons de ce côté nos investigations.

Au début du quatrième acte, Sédécie, dans une prosopopée aux « Peuples », s'écrie :

> Voyez comme enchaisnez en des prisons obscures,
> Nous souffrons iour et nuit de cruelles tortures,
> Comme on nous tient en serre estroittement liez,
> Le col en vne chaisne, et les bras et les pieds.
> (P. 142, v. 1283-1286.)

D'où la phrase de M. Faguet : « Sédécie et Sarrée, le grand pontife, enfermés dans un cachot, se préparent à la mort. Nabuchodonosor vient jouir de leur infortune ».

La mère et les femmes de Sédécie ne sont pas avec lui dans son cachot, puisqu'elles ignorent ensuite ce qui s'est passé entre le roi Israélite et le roi Assyrien. La fin de l'acte IV, où le prévôt de l'Hôtel va enlever aux Reines leurs enfants ne peut se placer que dans un autre lieu, un lieu que Garnier n'a nulle part pris la peine de caractériser, mais où sont installées les Juives captives. — Pour ne pas multiplier inutilement les lieux de l'action, nous placerons là aussi le premier acte, formé par des lamentations du prophète, mais que termine un chœur des Juives; — la plus grande partie du second acte, avec le dialogue d'Amital et du chœur, et la visite (sans doute involontaire) faite aux cap-

tives par la Reine femme de Nabuchodonosor; — le cinquième acte, enfin, avec l'émouvant récit du prophète et la saisissante apparition de Sédécie, maintenant aveugle.

Il faut sans doute un endroit spécial — un château[1] — pour la scène où Nabuchodonosor s'entretient avec son lieutenant général Nabuzardan (acte II, début), et pour l'acte où Nabuchodonosor est exhorté à la clémence par la Reine sa femme et reçoit ensuite la visite des reines Juives, qui viennent le supplier d'épargner Sédécie (acte III).

Si donc il y a une prison au quatrième acte, il faut attribuer à la tragédie de Garnier une scène ornée d'une décoration à trois compartiments.

Mais comment croire à la prison du quatrième acte?

Au vers 1351, Sarrée dit : « Voici le Tyran », et ce mot est suivi d'abord de dix vers des prisonniers, puis de dix vers de Nabuchodonosor, avant que le roi Assyrien dise à son tour : « Mais ne les voy-ie pas? » : pourquoi les voit-il si tard après son entrée dans le cachot? et quelle surprise peut-il éprouver en les voyant, puisqu'il est venu exprès pour cela? — « Amenez, attrainez », crie-t-il ensuite à ses soldats : pourquoi veut-il qu'on les *amène* et qu'on les *attraîne* jusqu'à lui, puisqu'ils sont enchaînés à ses pieds? — « Empoignez-le, soudars, et le tirez d'ici » commande-t-il après une injure à Sédécie : pourquoi

1. Derriere le *chasteau* où le bruyant Oronte
Coule en le trauersant d'une carriere promte.

Acte V, v. 1891-2, p. 163 (récit du prophète). Ainsi que nous l'apprend l'*argument*, l'action se passe « en la ville de Reblate, qui est Antioche de Syrie ».

tirerait-on Sédécie hors de sa prison? — Après cette explication violente, le chœur des Juives se fait entendre, et la disposition du texte indique que ce chant appartient à la scène que nous étudions, non à la scène où paraît le prévôt de l'Hôtel : or nous avons vu que ni les Juives ni les Reines ne pouvaient être alors dans la prison. — Enfin, Nabuchodonosor, à l'acte précédent (v. 959-960), a feint de céder aux prières de sa femme et a demandé qu'on lui amène Sédécie :

> Ie veux voir son maintien et ses raisons entendre.
> Sus, amenez-le moy.

Ce n'est donc pas dans une prison, c'est à l'endroit où se tient d'ordinaire Nabuchodonosor que se passe le début du quatrième acte, et, de la sorte, tout devient beaucoup plus clair.

Seulement, faut-il distinguer encore deux compartiments? Si les Juives ont leur demeure et Nabuchodonosor son château, comment Amital, à la fin du quatrième acte, n'attend-elle pas d'avoir quitté le château et d'être revenue chez elle pour dire aux Juives de chanter leur Dieu? comment le chœur des Juives peut-il assister à l'entretien de Nabuchodonosor et de Nabuzardan et, ceux-ci ayant parlé de l'alliance faite par Sédécie avec l'Égypte, s'écrier :

> Helas ce n'est pas de ceste heure,
> Hé ce n'est pas de ce iourd'huy,
> Que tu es cause que ie pleure,
> Et que ie sanglote d'ennuy,
> Egypte [1] !
>
> (Acte II, v. 287-291, p. 110.)

1. Noter qu'ici encore la disposition du texte rattache nettement le chœur à la scène qui le précède.

Évidemment c'est ici M. Bernage qui a raison contre M. Faguet : « Les trois unités d'action, de lieu, de temps sont observées [1]. » Mais on voit quel singulier lieu c'est que ce lieu unique des *Juifves*, qui n'a pas l'air d'appartenir moins aux captifs et aux captives du féroce roi d'Assyrie qu'à ce féroce roi lui-même. C'est un lieu, à vrai dire, tout irréel. Car revenons à ce quatrième acte, que nous analysions tout à l'heure : si Sédécie et Sarrée ne sont pas en prison et s'ils ont été mandés par le roi (comme, au fait, ils paraissent le dire eux-mêmes :

> Or sus allons mourir, que ce prince infidelle
> Estanche en nous la soif de son ame cruelle)
> (P. 144, v. 1339-1340.)

comment les laisse-t-on épancher seuls leurs sentiments avec tant de liberté? Puis, quand le roi les a fait emmener et qu'il est sorti lui-même, comment le chœur des Juives peut-il être là pour entonner un chant de deuil? Comment le prévôt peut-il venir chercher là les Reines? à quel moment les Reines entrent-elles?..

Dans cette scène, d'ailleurs, les bizarreries scéniques abondent. D'abord, le prévôt prononce 22 vers avant que les Reines s'aperçoivent de sa présence; il feint, pour tromper les pauvres femmes, de se dire à haute voix que son roi est décidé à épargner les vaincus; 32 vers ont été prononcés quand les Reines disent à Amital : « Abordez-le Madame », on en a entendu 34 quand le prévôt s'écrie : « Ne voy-ie pas la Royne? » — Ensuite, les Reines, personnage collectif assez difficile à repré-

1. *Ét. sur R. Garnier*, p. 111.

senter sur le théâtre, prennent souvent la parole et deux fois débitent jusqu'à douze vers de suite. — Enfin, les enfants, que le récit du cinquième acte nous montrera plus tard « criant et lamentant » et « priant les bourreaux de deferrer leur pere[1] », sont ici exhortés, suppliés, embrassés, entraînés, sans dire un seul mot, sans faire un seul geste qu'on nous décrive pendant toute cette scène.

En somme, Garnier, quand il écrivait *les Juifves*, ne manquait pas d'imagination visuelle et se figurait assez souvent les personnages qu'il faisait parler. Mais ce « Traitté », comme il l'appelait assez étrangement dans sa dédicace à Mgr de Joyeuse[2], n'était pas encore pour lui une œuvre de théâtre vivant d'une vie nette dans un milieu scénique bien déterminé. La confrérie angoumoisine qui l'a fait monter sur la scène vers 1600, ou l'a remanié, ou en a tiré moins une action qu'une déclamation dramatique et dialoguée.

XV

De la dernière tragédie de Garnier à la première de Montchrestien il ne s'écoule pas moins de treize années. *Sophonisbe* paraît pour la première fois, sous ce titre, en 1596, puis, très remaniée, sous le titre de *la Carlaginoise ou la Liberté*, en 1601. De 1601 également datent *la Reine d'Écosse* ou *l'Écossaise*, *les Lacènes*, *David*, *Aman*. *Hector* ne figure que dans une nouvelle édition du théâtre de Mont-

1. P. 164, v. 1919 et 1924.
2. P. 96.

chrestien, en 1604. Prenons la date moyenne de 1601 : il y avait deux ans alors que les confrères de la Passion étaient définitivement descendus de leur scène de l'Hôtel de Bourgogne et qu'Alexandre Hardy avait commencé à donner au vrai public parisien des tragédies *dramatiques*; il y en avait huit environ que Hardy avait commencé à courir les provinces. Peut-être Montchrestien n'ignorait-il pas ces faits; peut-être avait-il assisté à Rouen (où s'imprimaient ses œuvres) ou dans quelque autre ville de la Normandie à des représentations données par Valleran le Comte et divers comédiens nomades. On peut donc, en abordant ses tragédies, s'attendre également, et à les trouver conformes à la tradition étudiée dans cet article, et à les voir conçues d'une manière toute nouvelle.

Petit de Julleville a écrit dans la *Notice* de sa réimpression de Montchrestien[1] :

« Les tragédies de Montchrestien furent-elles représentées publiquement? Nous n'en savons absolument rien; mais il est certain que l'auteur les destinait à l'être; ses préfaces ne laissent là-dessus aucun doute. On s'est trompé en prétendant prouver par ce qu'on a nommé des « impossibilités scéniques[2] » que Montchrestien ne fut jamais joué. Ces « impossibilités » n'existent pas. A la vérité, la disposition des scènes dans ses tragédies est incompatible avec les habitudes du théâtre moderne; mais, sans entrer dans de longs détails, rappelons qu'il

1. *Les Tragédies de Montchrestien, Nouvelle édition d'après l'édition de 1604 avec notice et commentaire*, Paris, Plon, 1891, in-16 (*Bibliothèque elzévirienne*); p. xxj à xxij.

2. V.-A. Joly, *Antoine de Montchrestien*, Caen, 1865, in-8.

est aujourd'hui bien démontré que la Renaissance et les premières années du XVII[e] siècle (jusqu'à 1640 environ) avaient conservé la mise en scène des *Mystères* du moyen âge; c'est-à-dire que la scène, à la fois complexe et immuable, renfermait encore dans un cadre unique et dans un décor permanent tous les lieux différents où l'action devait se passer successivement. L'unité de lieu dramatique s'est établie, non pas (comme on le croit généralement) par une brusque révolution de l'art théâtral, mais par une simplification progressive de la multiplicité primitive; l'action d'un mystère se déroule parfois dans trente ou quarante lieux différents; il n'y en eut plus que cinq ou six dans le théâtre tragique de Hardy; il n'y en eut plus que trois dans *le Cid* et deux dans *Cinna*. Il n'y en a plus qu'un seul dans la tragédie de Racine. Mais rien ne serait plus aisé que de jouer Montchrestien sur la scène multiple et immuable où l'on représentait Hardy. »

Ce passage appelle plusieurs réflexions.

D'abord, je n'ai pas vu dans les préfaces de Montchrestien ce qu'y trouvait Petit de Julleville. Celle qui précède la *Sophonisbe* de 1596 dit — et nous l'avons vu — à la femme du gouverneur de Caen, Mme de la Véruне : « Il vous plut prendre la peine d'assister à la representation de cette tragedie »; mais partout ailleurs les expressions du poète peuvent s'entendre d'un théâtre *livresque* aussi bien que d'un théâtre destiné à des spectateurs.

En second lieu, Petit de Julleville admet que le théâtre de la Renaissance avait gardé la mise en scène des mystères, et ceci ne s'accorde guère, ni avec ce qu'il croit avoir été « bien démontré » — par

moi, sans doute — avant 1891, ni avec mes recherches actuelles : Petit de Julleville paraît avoir ici confondu le théâtre à tendances classiques avec le théâtre populaire, lequel en effet suivait toujours les traditions du moyen âge.

Enfin, en ce qui concerne particulièrement Montchrestien, l'assertion de Petit de Julleville n'a, *a priori*, rien d'absurde. Vers 1596, des comédiens nomades avaient peut-être déjà repris quelques-unes des tragédies de l'école classique en les accommodant au système décoratif des mystères; et Montchrestien, à son tour, pouvait s'être rallié à ce système, tout en gardant précieusement celles des habitudes de Grévin, de La Taille et de Garnier auxquelles ce genre de mise en scène ne le forçait pas de renoncer. Mais, ce qu'il pouvait faire, l'a-t-il fait? et rien ne serait-il « plus aisé que de jouer Montchrestien sur la scène multiple et immuable où l'on représentait Hardy »? C'est ce qu'il ne faut pas affirmer à la légère; c'est ce qu'il faut au contraire vérifier par un examen minutieux.

XVI

Si la scène de *Sophonisbe* était une scène « multiple et immuable », elle comprenait quatre compartiments ou *mansions* :

1° Le « chasteau », ou plutôt le devant du château de Sophonisbe. C'est là que la Reine, au premier acte, s'accuse d'avoir causé la perte de Syphax, raconte un songe à sa nourrice, apprend la prise de Cirtha et l'approche de Massinisse, enfin se résout à gagner, si elle le peut, les bonnes grâces de son vainqueur :

Mais, Nourrice, vois-tu cet homme qui s'auance?
— Madame, il vient à nous, monstrez plus de constance.
— Où vas-tu si soudain? dy le moy, messager.
— C'est pour vous aduertir que vous courez danger.
Cyrthe est prise, Madame. . . . . .
Voila comme est entré le Prince Massinisse.
— De quel costé va-il? — Il vient droit au chasteau.
(P. 123 et 125.)

— Dans la seconde partie du cinquième acte, alors que le drame touche à sa fin, c'est là encore que Sophonisbe reçoit des mains d'Hiempsal le poison que lui envoie son nouvel époux.

2° Est-ce là aussi que se passe le second acte? Rien, dans le texte de Montchrestien, ne permet de l'affirmer. Massinisse se félicite longuement de sa victoire; la Reine arrive :

Grand Roy, ie te saluë, ô Guerrier indonté,
Qui portes maint signal d'auguste maiesté,
Trois fois ie te saluë;
(P. 128.)

elle prie Massinisse de ne pas la livrer aux Romains, et il lui demande d'être son époux. Où sont-ils? peut-être devant le château, où le roi Numide est arrivé pendant l'entr'acte; peut-être en un endroit tout autre, par exemple dans une tente, où il s'est installé et où Sophonisbe est venue le voir.

C'est plutôt dans une tente qu'il paraît être au début du cinquième acte, quand il gémit, maudit Scipion, et finit par confier à Hiempsal le poison que celui-ci devra porter à Sophonisbe.

3° Ne nous demandons pas où se trouve Mégère quand elle prononce un prologue tardif au début du troisième acte : elle est simplement « sur le théâtre ». Mais, aussitôt après, Lélie paraît bien

être dans sa tente, quand il déplore, en un monologue de près de cent vers, le nouvel amour qui s'est emparé de Massinisse. Massinisse arrive et prie Lélie de le recommander à Scipion. « Je vous conseille encor », dit Lélie,

> Ie vous conseille encor d'inuoquer la franchise
> Pour detacher vos fers : sinon, allon trouuer
> Notre sage Empereur, là ie veux esprouuer
> Ce que peut mon credit, afin de vous complaire
> Autant que mon honneur permettra de le faire.
> — Desia vostre promesse allege mon souci.
> Nous partiron bien tost. — Me voilà prest aussi.
> (P. 139.)

Il semble que Lélie parte immédiatement; mais Massinisse ne le fait qu'après avoir eu le temps de voir venir Sophonisbe et de combattre ses craintes :

> Ie vay vers Scipion; aussi bien il me mande...
> Attachez vostre espoir à l'ancre de ma foy.
> (P. 140.)

4° Ainsi l' « empereur » Scipion ne peut être que dans sa tente de général en chef, quand, au quatrième acte, on lui amène Syphax enchaîné et quand il reçoit la visite de Massinisse :

> O qu'il vient à propos. Çà çà, mon Massinisse,
> Qui nous rens tous les iours maint glorieux seruice;
> Ie discourois de toy : tu sois le bien-venu.
> (P. 145.)

N'avons-nous donc plus aucun doute à concevoir? et la scène où *Sophonisbe* fut représentée devant Mme de la Vérune était-elle divisée ainsi que je viens de l'indiquer[1]? De graves difficultés s'y opposent.

1. Je n'ai pu voir l'édition de 1596, et Petit de Julleville, dans son volume de la *Bibliothèque elzévirienne*, ne tient compte que de l'édition de 1604, qu'il reproduit, et de celle de 1601, dont

Le chœur, composé de sujets de Sophonisbe[1], est fort naturellement placé devant le château de la Reine; mais comment concevoir sa présence chez Massinisse, chez Lélie et chez Scipion? Pourquoi Sophonisbe, au troisième acte, se tiendrait-elle chez Lélie, sans être mandée par lui, sans avoir rien à lui dire, sans lui parler en effet? Pourquoi les indications de lieu, sauf au premier acte, manquent-elles d'une façon aussi complète?

Un détail montre avec quel soin il faut se méfier des conclusions hâtives. Le cinquième acte, tel que nous l'avons d'abord conçu, comporte un changement de lieu, et le chœur, chantant au milieu de l'acte, semble être là pour rendre ce changement moins brusque et plus naturel. Mais regardons bien : le chœur chante chez Massinisse, où sa place ne saurait être; et il ne chante pas chez Sophonisbe, tout simplement parce qu'il n'y a jamais de chœur à la fin d'une tragédie : ainsi le voulait une tradition empruntée machinalement aux Grecs.

Toute explication de *Sophonisbe* par le système décoratif du moyen âge étant ainsi légitimement suspecte, devons-nous supposer que Montchrestien a voulu soumettre sa pièce à une rigoureuse unité de lieu et que tout s'y passe devant le « chasteau » de Cirtha?

il donne quelques variantes. — Il y a tout lieu cependant d'admettre que, Montchrestien ne retouchant dans ses tragédies que le style, le texte de 1596 ne nous apprendrait rien de vraiment utile pour notre étude.

1. Ou plus précisément de dames de Cirta, comme dans la tragédie du Trissin : « Il Choro e di donne Cirtensi ». Voy. *La Sofonisba di Giangiorgo Trissino con note di Torq^to Tasso edite a cura di Franco Paglierani*, Bologna, 1884, in-16.

Trissino, en 1515, avait fait en ce sens un sérieux effort. Il ne nous laissait pas la peine de nous demander où était d'abord Massinissa :

MESSO
Ecco i nimici qui presso a la piaza.

SOPHONISBA
Mostrami Massinissa. — Quel d'auanti,
Che sopra l'elmo ha tre purpuree penne.

(10 r°.)

Il ne nous laissait pas la peine de nous demander où était d'abord Lélie :

LELIO
Però uò dimandarne a queste donne,
Che di lor mi diran qualche nouella.
Donne, chi siete uoi, che ragionando
Vi state insieme sconsolate in uista?

CHORO
Cittadine sian noi di questa terra,
Che presa hauete, nominata Cirta...

LELIO
Voi deuete sapere, oue si truoue
Il nuovo Re, che'ntró con la sua gente
Poc'hora fa qui ne la terra uostra;
Però ui piaccia d'insegnarlo a noi.

CHORO
Dentr'al palazo andò non è gran tempo
Con molta gente il Re, che uoi chïedete.

(15 v°.)

. . . . . .

MESSO
Guardate Massinissa, che vien fuori.

(18 v°.)

Enfin, il ne nous laissait pas la peine de chercher où était Scipion; quand le chef Romain avait longuement endoctriné Massinissa, celui-ci concluait ainsi l'entretien :

Anderò dentro, e penserò d'un modo,
Che serui il voler uostro, e la mia fede.
(27 v°.)

Suivant de près le récit de Tite-Live [1], Trissino avait donc eu soin de l'accommoder à l'unité de lieu.

Montchrestien, à coup sûr, y a regardé de moins près. Il s'est contenté de suivre Tite-Live et Trissino, en retranchant quelques personnages qui l'eussent gêné, en ajoutant celui de Mégère consacré par le prologue de la *Porcie*, et en faisant intervenir au troisième acte Sophonisbe par une intention dramatique assez méritoire. Mais du lieu — ou des lieux — où se trouvaient ses personnages il s'est soucié médiocrement. « Le voici venir »; « la voy-je pas venir? »; « mais voy-je pas Siphax? »; « O qu'il vient à propos »; « qui m'a donc accosté? » Ces formules lui paraissaient largement suffire pour mettre en présence les interlocuteurs; et, de fait, il n'en fallait pas davantage, si la représentation n'était qu'une récitation dialoguée.

XVII

Quand Thomas Poirier, dit La Vallée, a joué *l'Écossaise* à Orléans en 1603, il a peut-être divisé sa scène en deux ou trois compartiments :

1° C'était d'abord le palais d'Élisabeth : la Reine d'Angleterre y délibérait aux deux premiers actes sur le sort qu'elle devait réserver à Marie Stuart.

2° C'était ensuite la prison de la Reine d'Écosse : Marie y entendait sa sentence dans la seconde partie

1. L. XXX, chap. XII-XV.

de l'acte III, et y disait adieu à la vie à l'acte IV; son « maistre d'hostel » et ses suivantes y apprenaient sa mort à l'acte V.

3° Était-ce enfin un endroit spécial que celui où Davison hésitait, au début du troisième acte, avant de se faire l'instrument des rancunes d'Élisabeth? — Faût-il admettre, au contraire, que Davison est dans le palais même de sa Reine?

A vrai dire, la prison de Marie n'est pas très facile à concevoir sur la scène. Au troisième acte, Montchrestien, qui s'inspire sans doute de quelque relation contemporaine, fait dire au Page :

> Voici des Gens, Madame, assez bien assistez,
> Qui descendus là bas demeurent arrestez :
> Ie n'ay peu rien sçauoir du suiet qui les meine,
> Mais ils sont pour le vray de la part de la Reine.
>
> REINE
>
> Bien, s'il viennent à nous, il nous les faudra voir.
> (P. 95.)

Au cinquième acte, le « maistre d'hostel » explique pourquoi il n'a pas voulu accompagner sa maîtresse au supplice; et, par suite, il est resté dans la prison avec le chœur. Cependant le chœur s'écrie :

> Mais voici pas quelqu'vn qui s'en vient deuers nous?
> Marchon viste au deuant, mes sœurs, auancez-vous.
>
> MESSAGER
>
> Vous venez à propos, dolentes Damoiselles,
> Pour entendre par moy de piteuses nouvelles.
> (P. 107.)

De telles difficultés n'étaient pas pour émouvoir des acteurs et des spectateurs aussi naïfs que devaient l'être ceux de 1603. Mais La Vallée, comme Hardy, supprimait certainement les chœurs aux

représentations[1], et bien lui en prenait, car toute représentation véritable eût sans cela été impossible. Le chœur est formé de « Damoiselles », suivantes de Marie Stuart; il encourage la prisonnière; il dit d'elle : « notre reine ». Or, ce chœur chante chez Élisabeth au premier et au second acte; ce chœur — du moins dans l'édition de 1604[2] — assiste au monologue de Davison et commente les hésitations de ce personnage :

> Que l'ame a de peine a mal faire!
> Elle sent dix mille combats..,
>
> (P. 89.)

Quelle qu'ait été la mise en scène de *l'Écossaise* dans les représentations d'Orléans, Montchrestien, lui, n'avait conçu sa pièce que pour une récitation dialoguée.

XVIII

Des quatre tragédies de Montchrestien qu'il nous reste à étudier, nous ne sachons pas qu'aucune ait jamais paru sur un théâtre.

Donnons d'abord une idée du sujet traité dans *les Lacènes*.

Plutarque, dans sa *Vie de Cléomène*, raconte comment ce dernier roi de Sparte, définitivement battu par Antigone, roi de Macédoine, s'était réfugié

1. « Les chœurs y sont omis, comme superflus à la représentation ». Hardy, *Théâtre*, I, *Au lecteur*, p. 6.

2. « Le chœur manque dans l'édition de 1601 », dit Petit de Julleville dans son commentaire, p. 289. Voir, en effet, *Les Tragédies..*, A Rouen, chez Jean Petit, p. 24.

auprès de Ptolémée, roi d'Égypte, à la cour duquel se trouvaient déjà sa mère Cratésiclée, sa femme Archidamie et ses enfants. Ptolémée lui avait promis des secours pour rentrer à Sparte et y ressaisir son pouvoir; mais il était mort, et son fils, inactif et débauché, n'avait plus prêté aucune attention aux prières de Cléomène. Même, à la suite d'une parole imprudente de l'exilé, il l'avait emprisonné dans une maison avec ses compagnons d'infortune et l'y faisait garder étroitement. Cléomène donc, désespérant de jamais rentrer en grâce auprès du roi, s'avise d'un stratagème. Un jour que Ptolémée était loin d'Alexandrie, il fait courir le bruit que le roi a décidé de le remettre en liberté et, comme il était d'usage en pareil cas, va lui envoyer des présents et un festin. Le festin est apporté; les gardes trompés en acceptent une bonne partie et s'enivrent. Cléomène et ses compagnons les désarment et se répandent par la ville en appelant le peuple à la liberté. Le peuple les admire et ne bouge pas, si bien qu'après plusieurs exploits les Spartiates comprennent qu'il faut mourir.

« Cleomenes doncques... acheua ses jours en ceste sorte : dequoy le bruit s'estant incontinent espandu par toute la uille, Cratesiclea sa mere, encore qu'elle fust au demourant femme magnanime, oublia neantmoins un peu lors sa generosité, pour l'excessive douleur qu'elle sentit de ce grand accident, et embrassant les enfans de Cleomenes se prit à lamenter : mais l'aisné des enfans, sans que personne s'en fust iamais doubté, trouua moyen de se despestrer de ses mains, et montant dessus la couuerture de la maison, se ietta du hault en bas, la

teste la premiere, dont il fut tout froissé, mais il n'en mourut pas pourtant, ains fut emporté criant et se courrouceant de ce que lon ne le vouloit pas laisser mourir. Le Roy Ptolomeus ayant entendu ceste nouuelle, commanda que lon pendist le corps de Cleomenes l'ayant deuant conroyé, et que lon feist mourir ses enfans, sa mere et toutes les femmes qui estoyent auec elle, entre lesquelles estoit la femme de Panteus, l'une des plus belles Dames de son temps et de plus gentil cueur [1]. »

Un Shakespeare aurait pu reproduire la partie tumultueuse et militaire de ce drame : Montchrestien n'y a pas songé un seul instant, et, supprimant à vrai dire l'action, il s'est contenté d'écrire des monologues, des dialogues et des récits. Cléomène expose à son fidèle Panthée le stratagème qu'il a conçu : et c'est le premier acte, après lequel il disparaît. Puis l'écho de ses actions retentit dans la demeure des femmes : de Cratésicléa sa mère, d'Archidamie sa femme, de Stratonice femme de Panthée. Elles espèrent ou se découragent : c'est l'acte II. Elles apprennent la mort des héros : c'est l'acte III. — Les actes IV et V suivent exactement le récit d'Amyot que nous avons cité. Acte IV, Cratésicléa et l'aîné de ses enfants. Acte V, fureur de Ptolémée; courage de Stratonice et des autres Lacédémoniennes.

Il résulte de cette disposition que la demeure de Cléomène et celle des femmes devraient être distinctes, la première servant pour le I^er^ acte, la seconde pour les actes II, III et IV et pour la

1. Plutarque, *Vie de Cléomène*; trad. d'Amyot.

deuxième partie de l'acte V. Sur la première, pas d'indication précise, car je doute qu'il faille voir plus qu'une métaphore dans les vers suivants :

A cette fois Panthée il nous faut faire en sorte
Que par le fer tranchant ie m'ouure cette porte.
(P. 165.)

Sur la seconde je ne trouve que cette imitation d'Amyot :

CRATESICLEA
Quel bruit oy-ie là-bas? que pourroit-ce bien estre?
DAMOISELLE
Agis s'est eslancé d'une haute fenestre
La teste la premiere; envoyez-le querir;
Ie croy que s'il n'est mort il va bien tost mourir...
CRATESICLEA
Courez viste, courez, et l'apportez ici
En quelque estat qu'il soit; car ie le veux ainsi.
(P. 193.)

A ces deux lieux il faudrait ajouter, pour le début du dernier acte, le palais du roi Ptolémée.

Mais les compartiments que nous jugeons nécessaires ont-ils paru tels à Montchrestien? Rien ne paraît moins évident. Le chœur, composé de jeunes filles spartiates captives, n'assiste pas seulement aux scènes où paraissent les reines; il entend et il loue l'héroïque résolution de Cléomène[1]; il entend et il maudit les ordres cruels de Ptolémée :

Fay mon commandement, Preuost, depesche toy.
Mais non, attend vn peu : la mere de ce Roy,
Ses tendres enfançons, les femmes miserables
De ceux qu'à son dessein il trouua secourables,
Sont elles pas encor' au pouuoir de mes mains?
Va t'en les deliurer aux Bourreaux inhumains.
(P. 194.)

1. Qu'il a d'ailleurs l'air d'avoir oubliée au second acte.

Il y a mieux; et Stratonice aussi doit entendre ce que dit Ptolémée et ce que dit le chœur :

> Et bien! nous en mourron; ce n'est point si grand cas.
> Nos maris genereux ont ià passé le pas.
> Libres ils sont allez, et l'ennemi nous traine...
>
> (P. 195.)

A moins qu'on ne dise que le chant du chœur a donné au prévôt le temps d'informer Stratonice dans la coulisse; mais pourquoi ne dit-elle rien qui puisse justifier cette hypothèse? et pourquoi le chœur est-il aussi bien là pour commenter les paroles de Stratonice que pour commenter celles du roi d'Égypte?

En vain faisons-nous effort pour la repousser : l'explication la plus simple de la disposition des *Lacènes* est celle que nous avons dû accepter déjà pour la disposition de *l'Écossaise* ou de *Sophonisbe*.

XIX

Pour la tragédie de *David*, on est d'abord tenté d'imaginer une scène à trois compartiments. 1° C'est dans — ou plutôt *devant* — le palais du Roi que se déroulent les quatre premiers actes. — 2° Au commencement de l'acte V, il serait naturel que Bethsabée fût chez elle pour déplorer la mort d'Urie. — 3° Dans la scène suivante, Nathan serait d'abord chez lui, puis se transporterait chez David :

> Transgresseur orgueilleux de la celeste loy,
> Vien icy m'escouter, non parlant de par moy,
> Mais de par l'Eternel qui darde le tonnerre,
> Qui le sceptre des Roys establit sur la terre.
> Quoi? ie t'appelle en vain, il faut t'aller trouuer,
> Ma charge ne se peut autrement acheuer...
>
> (P. 230.)

Seulement, il faut toujours, quand on étudie les poètes du XVI^e^ siècle, s'informer de ce qu'ils ont pu emprunter, sans intention précise, à leurs modèles. Montchrestien suit pas à pas le second livre des *Rois* (ou de *Samuel*), en se contentant de créer un personnage nécessaire de confident, celui de Nadab, et de donner à Urie la connaissance de son déshonneur. Tant que la Bible raconte les faits comme se passant chez David, la tragédie paraît se dérouler aussi chez David. Quand la Bible porte : « La femme d'Urie, avant appris que son mari était mort, le pleura » (ch. XI, 26), Montchrestien met en vers les plaintes de Bethsabée et paraît ainsi nous transporter chez elle. Quand la Bible ajoute : « Le Seigneur envoya donc Nathan vers David, et Nathan, étant venu le trouver, lui dit... » (ch. XII, 1), Montchrestien suit de son mieux les indications du livre saint et semble déplacer aussi son action. Mais Bethsabée est-elle vraiment chez elle au début du troisième acte? Il suffit, pour répondre non, de voir que David la console, et surtout que la conclusion morale de la situation est tirée par le chœur, dont nous avons jusqu'ici constaté la présence chez David. — Nathan se transporte-t-il de sa demeure dans celle du Roi? Outre qu'il eût été assez inutile de représenter la maison du prophète pour la faire quitter immédiatement par celui qui l'habite, la fin même du passage que j'ai cité ne suppose guère un déplacement de Nathan :

> Quoi? ie t'appelle en vain, il faut t'aller trouuer,
> Ma charge ne se peut autrement acheuer;
> Il faut que sur vn poinct, ayant eu ta response,
> Ce iuste arrest de Dieu contre toy ie prononce.
> Ie m'en vay l'aborder; à propos ie le voy.

Nous n'avons donc plus qu'un lieu pour la scène de *David*, et ce n'est pas dès lors l'étroitesse des compartiments, des *mansions*, qui oblige les personnages à parler devant leur demeure. S'ils le font, c'est pour que les personnages puissent s'aborder plus aisément, et c'est parce que le poète s'inquiète médiocrement de la vraisemblance scénique. A l'acte III, David vient de se résoudre à charger Urie d'une lettre pour le chef de l'armée, Joab, et cette lettre ordonnera à Joab de faire périr Urie dans un assaut :

> Mais mot, mon cher Nadab, retiron nous d'ici,
> Ce soldat nous orroit, regarde, le voici :
> Allon viste, couron lui dresser sa despesche.
>
> (P. 217.)

Sans doute Urie vient trouver le roi; mais il n'a garde de le dire. Pendant cinquante vers il se répand en reproches contre Bethsabée et contre David; et c'est au bout de ces cinquante vers qu'il s'écrie :

> Mais voici le Tyran,

(David vient de reparaître)

> Allon le retrouver, couron y prontement,
> Pour ne plus differer nostre departement.
>
> DAVID
>
> I'accorde ton congé, desloge, mon Vrie.
>
> (P. 219.

Ce passage est caractéristique du degré de précision auquel peuvent atteindre les indications de Montchrestien.

XX

La tragédie d'*Aman* est une de celles dont on est le plus tenté, au premier abord, d'expliquer la disposition par le système décoratif du moyen âge. Au troisième acte, Mardochée apprend à Esther la proscription des Juifs et la prie d'aller demander leur grâce à Assuérus. Celle-ci hésite, sachant qu'il est interdit d'aller trouver le roi sans avoir été mandé par lui. Mardochée insiste, et Esther finira bientôt par se résoudre. Dans l'*Esther* de Racine, tout cela se passe dans une scène entre Mardochée et sa nièce. Dans l'*Aman* de Montchrestien, nous voyons d'abord Mardochée seul qui gémit et prie. Puis il disparaît, non sans avoir été vu par Sara et Rachel, filles d'honneur de la reine, et celles-ci rapportent à Esther dans quel état elles ont trouvé Mardochée. Esther les envoie s'enquérir auprès de lui de la cause de son affliction, elles reviennent sans rien savoir et Esther envoie à leur place un de ses serviteurs, Athac. Nouveau changement. Mardochée reçoit Athac, le charge de sa prière pour la reine, reçoit la réponse de celle-ci et insiste encore auprès de son envoyé. Ne semble-t-il pas que, si ces allées et venues sont possibles et nécessaires, c'est parce qu'Esther et Mardochée sont dans des compartiments distincts de la scène, l'une dans un appartement du palais royal, l'autre à la porte même du palais?

Mais voici qu'immédiatement les objections se pressent : nous n'en présenterons que deux.

Si Esther et Mardochée étaient dans des compar-

timents distincts, ils ne pourraient pas communiquer entre eux, soit; mais ils pourraient toujours communiquer avec les personnages subalternes chargés des allées et venues que nous venons d'indiquer. Il n'y aurait pas de raison pour qu'Esther seule conversât avec eux pendant la première moitié de l'acte, et Mardochée seul pendant la seconde moitié.

De plus, voyons ce qui se passe au début de l'acte. Aussitôt après le monologue de Mardochée, Sara dit à Rachel :

> Le puis-ie reconnoistre en cet accoustrement?
> Est-ce donc Mardochee? ô Dieu, quel changement!
> Le vois-tu, chere sœur?...

Et Rachel de répondre :

> O l'estrange pitié! mais i'aperçoy la Reine,
> Haston de luy conter son incroyable peine.
>
> (P. 255.)

Ainsi Esther ne voit pas et ne peut voir Mardochée; mais ses filles d'honneur nous disent presque simultanément qu'elles voient Mardochée et Esther.

Conclusion : la scène n'est pas divisée en compartiments; Mardochée se retire dès que Sara et Rachel l'ont vu, et avant l'entrée de la reine; plus loin au contraire, c'est la reine qui se retire; dès qu'elle a chargé Athac d'aller parler à Mardochée. Cette disposition est froide et nullement dramatique; mais Montchrestien est gauchement resté fidèle au récit de la Bible, où en effet Esther ne communiquait avec Mardochée que par l'intermédiaire de ses femmes et de ses eunuques [1].

1. Citons la Bible (traduction Lemaistre de Sacy), et voyons comment les indications en ont été suivies par Montchrestien dans son troisième acte :

Esther, IV, 1 : « Mardochée, à cette nouvelle, déchira ses

De même au cinquième acte, nous voyons successivement : 1° Aman s'entretenir avec sa femme Sarès (et non pas dans les jardins d'Esther, comme chez Racine, car il n'est ici question de rien de ce genre); — 2° Assuérus songeant au service que lui a rendu Mardochée et chargeant Aman de récompenser ce sujet fidèle; — 3° Esther appelant le ciel

vêtements, se revêtit d'un sac, et se couvrit la tête de cendre et, jetant de grands cris au milieu de la place de la ville, il faisait éclater l'amertume de son cœur. — 2. Et il vint en se lamentant jusqu'à la porte du palais; car il n'était pas permis d'entrer, revêtu d'un sac, dans le palais du roi. — 3. Dans toutes les provinces et les villes, et dans tous les lieux où ce cruel édit du roi avait été envoyé, les Juifs faisaient éclater leur extrême affliction par les jeûnes, les cris et les larmes, plusieurs se servant de sac et de cendre au lieu de lit (*Aman*, monologue de Mardochée, p. 252-255, v. 1-134).

4. Or, les filles d'Esther et ses eunuques vinrent (*Aman*, dialogue de Sara et de Rachel, p. 255, v. 135-142)

et le lui annoncèrent. Elle fut consternée à cette nouvelle; elle envoya un habit pour en revêtir Mardochée, au lieu du sac dont il était couvert (*Aman*, scène entre Esther et Rachel, p. 255-256, v. 143-174; puis monologue d'Esther pour attendre le retour des jeunes filles, p. 256-257, v. 175-238);

mais il ne voulut point les recevoir (*Aman*, scène entre Esther et Sara, p. 257-258, v. 239-260).

5. Elle appela donc l'eunuque Athac, que le roi lui avait donné pour la servir, et lui commanda d'aller vers Mardochée, et de savoir de lui pourquoi il agissait ainsi (*Aman* : la reine, Athac, quelques vers du chœur, p. 258, v. 260-270).

6. Athac étant sorti alla vers Mardochée, qui se tenait dans la place de la ville, devant la porte du palais (*Aman*, monologue de Mardochée, arrivée et communication d'Athac, p. 258-259, v. 271-336).

7. Celui-ci lui raconta tout ce qui était arrivé, et lui dit comment Aman avait promis de remplir d'argent les trésors du roi, pour le massacre des Juifs. — 8. Il lui donna aussi une copie de l'édit qui était affiché dans Suse, pour le faire voir à la reine, et pour l'avertir d'aller auprès du roi, afin d'intercéder pour son peuple (*Aman*, discours de Mardochée, p. 259-261, v. 337-388).

9. Athac, étant retourné, rapporta à Esther tout ce que Mar-

à son aide, puis, comme Assuérus arrive « fort à propos », priant le roi de mander Aman et s'expliquant devant ce ministre sanguinaire. Il semble d'abord qu'il faille admettre ici trois compartiments distincts : la maison d'Aman, l'appartement d'Assuérus, et celui d'Esther. Mais, après chacune des scènes que nous venons d'indiquer, le chœur fait des réflexions, d'où il résulte nettement qu'il a assisté à cette scène. La décoration simultanée est-elle compatible avec la présence d'un chœur qui est supposé placé à la fois dans tous les compartiments?

D'ailleurs, le chœur, au cinquième acte, ne se contenterait pas d'être dans trois compartiments; il serait encore dans un quatrième endroit, dans une place publique, par exemple. Entre la scène chez Assuérus et la scène chez Esther, nous voyons le chœur, resté seul, remarquer et interpeller de la façon suivante un messager :

> Mais voy-ie pas quelqu'un courir de grand vitesse?
> Pousson droit au deuant et sachon qui le presse.
> Arreste, mon ami, nous desiron sçauoir,
> Qui te fait au chemin si prontement mouuoir.

dochée lui avait dit. — 10. Esther, pour réponse, lui ordonna de dire ceci à Mardochée... — 11. Mardochée ayant entendu cette réponse, — 13. manda encore ceci à Esther... (Dans *Aman*, Montchrestien a senti qu'il suffisait largement d'avoir, sur sa scène unique et vague, fait paraître d'abord Mardochée, puis Esther, et une fois encore Mardochée; il n'a pas osé nous montrer Esther recevant Athac, et Mardochée reparaissant une troisième fois pour parler à l'eunuque. Mardochée prononce donc un monologue pour attendre le retour d'Athac, p. 261-262, v. 389-446; Athac revient et répète ce que lui a dit Esther, p. 262, 447-461; Mardochée le renvoie auprès de la reine, p. 262-263, v. 462-468.)

MESSAGER

Ie cours deuers Esther nostre grande Princesse,
Pour luy dire qu'Aman suiui de grosse presse,
Promene par la ville en honneur souuerain
Mardochee, et conduit son cheual par le frain...
Puis que vous le sçauez ie poursuy mon voyage;
Il me faut à la Reine aporter ce message.

(P. 272-273.)

Ici encore Montchrestien a suivi la Bible, en ayant soin de supprimer les indications de lieux[1]; ici encore la scène est supposée indivise, et les personnages y entrent ou en sortent selon les besoins de l'auteur, le chœur seul s'y tenant en permanence. La vraisemblance scénique dans la tragédie se borne à l'emploi des formules bien connues : « Mais ne le voy-ie pas arriuer deuers moy? », « mais voy-ie pas Aman? », « Le Roy fort à propos pour mon repos aproche ». Encore Montchrestien ne s'y asservit-il pas, et les allées et venues des personnages restent-elles obscures en maints endroits. A la fin du cinquième acte, Mardochée n'est pas avec Esther et Assuérus, et nous ne voyons pas bien comment il y pourrait être; mais brusquement le poète trouve dans la Bible qu'Aman fut remplacé au pouvoir par Mardochée, et il fait dire par Assuérus à Mardochée,

1. *Esther*, V, 10 : « Et dissimulant sa colère, il (Aman) retourna *chez lui*, et fit assembler ses amis avec sa femme Zarès »; rien ne rappelle les mots *chez lui* dans la tragédie de Montchrestien; *Esther*, VI, 4 et 5 : « Le roi ajouta, en même temps : Qui est là *dans l'antichambre*? Car Aman était entré dans l'antichambre la plus proche de la chambre du roi, pour le prier de commander que Mardochée fût attaché à la potence qui lui avait été préparée. Ses officiers lui répondirent : Aman est dans l'antichambre. Le roi dit : qu'il entre. » Montchrestien, n'ayant à sa disposition ni chambre, ni antichambre, fait simplement dire au roi : « Mais voy-je pas Aman? »

qui ne doit pas être devant ses yeux et qui cependant va lui répondre :

> Et toy, vieillard fidelle, ornement de la race,
> Occupe ses honneurs et tiens rang en sa place.
> (P. 275.)

XXI

La prétendue tragédie d'*Hector*, où se mêlent languissamment la matière d'un récit épique et la matière d'une élégie, est deux fois plus étendue que la plus courte des tragédies antérieurement publiées par Montchrestien; elle est plus étendue d'un bon tiers que la plus longue de ses pièces. Et peut-être pourrait-on voir là un indice que le poète, en 1604, ne songeait guère à faire représenter sa nouvelle œuvre.

Au dernier acte cependant, se trouve une indication décorative. « Andromaque », s'écrie le chœur,

> Andromache, Andromache, elle est en pasmoison;
> Retirons la, mes sœurs, dedans ceste maison.
> (P. 61.)

La veuve d'Hector s'évanouissait de même à la fin du livre XXII de l'*Iliade*; mais elle restait au milieu de ses compagnes troyennes.

Au second acte, il semble qu'Andromaque se transporte de sa maison dans celle de Priam. Nous l'entendons dire à sa nourrice :

> ...Courons à Priam pour essayer encor
> Si son authorité peut retenir Hector...
> Allons l'en supplier, mais vite hastons nous.
> Ie crains qu'il soit desia dans la presse des coups.
> (P. 19.)

Et quelques vers plus loin Priam lui dit :

Andromache ma fille, et qui vous meine ici?

Il n'en faut pas moins admettre, à notre avis, qu'Andromaque ne s'est pas déplacée, et que Priam, au contraire, vient de la rejoindre; s'il lui demande : « qui vous meine ici? », c'est que la scène est supposée placée en un endroit quelconque où Andromaque ne devait pas être, parce que « Hector au combat se dispose » et qu'il faudrait l'aider à s'armer. Ce qui justifie notre opinion, c'est qu'immédiatement avant le moment où Priam prend la parole, la nourrice s'écrie :

Voyez Priam à temps auec deux de vos frères,

ce qui semble indiquer l'approche de Priam; et c'est surtout que *partout ailleurs* dans la pièce Montchrestien a pris soin de lier ses scènes de façon que l'action ne se déplace dans aucun acte. Le premier, par exemple, se compose de deux scènes bien distinctes, l'une entre Cassandre et le chœur, l'autre entre Andromaque et Hector : le chœur pourtant nous dit à la fin de la conversation avec Cassandre :

Mais voici pas Hector? c'est sans doute luy-mesme,
Qu'Andromache poursuit escheuelée et blesme.
(P. 7.)

A la fin de l'acte III se place un monologue d'Hélène qui ne se lie aucunement à ce qui précède; le chœur ne nous en dit pas moins :

Mais voila pas Heleine? elle approche vers nous.
(P. 39.)

Partout les personnages sont annoncés par des

formules de ce genre : « Voici l'vn de nos gens qui nous vient au deuant » (37); « voici venir Priam » (46); « voy-je pas Antenor qui deuers nous s'approche? » (52); « Arrestez, Andromache arriue deuers nous » (60). Andromaque pourrait être chez elle au premier acte : elle n'y est pas; Hécube et Priam pourraient être chez eux au quatrième : ils n'y sont pas. Pourquoi la scène d'*Hector* serait-elle divisée en compartiments, si de ces compartiments il n'était jamais fait usage?

XXII

Cette étude est déjà bien longue, et je me reprocherais de l'allonger encore en la faisant suivre d'une conclusion étendue. Au reste cette conclusion est-elle vraiment indispensable?

J'ai voulu fournir des matériaux à ceux qui entreprendront d'édifier une théorie complète et rigoureuse de notre tragédie du XVI^e^ siècle : ces matériaux ont été consciencieusement amassés et classés dans les paragraphes qui précèdent.

J'espérais aussi que de mes recherches et de mes réflexions finirait par se dégager une idée assez nette de ce qu'a été la mise en scène pour les tragiques de la Renaissance : et peut-être mon espoir n'a-t-il pas été déçu.

Avec une décision singulière, Jodelle, en 1552, a voulu prendre le contre-pied de l'art dramatique populaire, et, non sans risquer de notables invraisemblances, à la règle de l'unité de temps, déjà formulée par de nombreux théoriciens, il a ajouté,

pour se l'imposer, une règle toute nouvelle de l'unité de lieu. De 1552 à 1604, de la *Cléopâtre* à *Hector*, aucun poète notable de la même école ne s'est délibérément écarté de la voie que Jodelle avait ainsi ouverte.

Mais ils sont loin de l'avoir tous, et toujours, suivie de la même façon. Plus devenait évidente l'inanité des ambitions que les fougueux fondateurs du théâtre tragique avaient conçues, plus insuffisants et plus vagues devenaient les efforts des poètes pour réaliser une unité de lieu véritable : il y a loin de la *Cléopâtre* à *Aman*; il y a loin de *Saül le furieux* aux *Gabéonites*. Dans la plupart des tragédies il suffit, aux yeux des poètes, de formules comme : « mais ne le voy-je pas? » pour expliquer la liaison des scènes, et de la présence continue du chœur pour ramener à l'unité les lieux les plus essentiellement différents.

Souvent même, l'auteur ne se demande pas où se passe son action et ne s'inquiète pas des contradictions que contient son texte. Orateur et poète élégiaque avant tout, imitateur assez gauche des modèles que lui fournissent la Bible, Euripide, Sénèque, Plutarque, l'Arioste..., il s'occupe de ses effets oratoires et poétiques, il veut faire passer dans sa langue les beautés qu'il admire chez ses devanciers. Les indications scéniques qu'il y trouve, il les reproduit; il les reproduit même quand, les sources où il puise étant multiples, ces indications deviennent inconciliables, ou quand une modification apportée par lui à ses modèles les a rendues inopportunes. S'avise-t-il d'être original, les indications précises disparaissent, et l'action — d'ailleurs

lente et peu animée — se meut dans un milieu tout irréel.

Que ces pièces aient ou n'aient pas paru sur une scène, à vrai dire il n'importe guère. Ce qui importe, c'est que la plupart de celles qui ont paru sur le théâtre n'ont pu y être que récitées; c'est que leurs auteurs n'avaient pas l'idée de ce qu'est une véritable représentation.

Et cette constatation a sa valeur pour qui veut bien comprendre le caractère des poèmes tragiques de la Renaissance; elle a sa valeur aussi pour qui veut apprécier l'œuvre des Hardy, des Mairet, des Tristan et des Corneille, ces restituteurs ou plutôt ces fondateurs de la tragédie classique au XVII^e^ siècle.

Janvier 1905.

LES TROIS ÉDITIONS

DE

LA « SOPHONISBE » DE MONTCHRESTIEN

ET LA QUESTION DE LA MISE EN SCÈNE

DANS LES TRAGÉDIES DU XVI^e SIÈCLE

Mon étude sur *la Mise en scène dans les tragédies du XVI^e siècle* contient, à propos de la *Sophonisbe* de Montchrestien, la note suivante : « Je n'ai pu voir l'édition de 1596, et Petit de Julleville, dans son volume de la *Bibliothèque elzévirienne*, ne tient compte que de l'édition de 1604, qu'il reproduit, et de celle de 1601, dont il donne quelques variantes. — Il y a tout lieu cependant d'admettre que, Montchrestien ne retouchant dans ses tragédies que le style, le texte de 1596 ne nous apprendrait rien de vraiment utile pour notre étude. »

Il m'a paru après coup que je ne devais pas m'en tenir à cette conjecture. Je me suis procuré la *Sophonisbe* de 1596, que possède la bibliothèque de l'Arsenal[1], et le premier recueil, paru en 1601, des

1. Sophonisbe || tragedie par || A. Montcretien. || A Madame de Lavervne. || A Caen || Par la Vevfve de Iaqvfs Lebas, || Imprimevr dv Roy. || M. D. XCVI.

tragédies de Montchrestien[1]; j'en ai comparé les textes à celui du recueil de 1604, et voici les réflexions que cette comparaison m'a suggérées.

* * *

Les trois éditions diffèrent notablement par la langue et le style; peu de vers sont passés intacts de l'une à l'autre; et l'on peut dire que le poète a écrit trois fois sa *Sophonisbe*. Comme son goût était fort loin d'être sûr, ses remaniements n'ont pas toujours eu pour effet — et il s'en faut bien — d'améliorer ce qu'il avait écrit. Cependant il a fait la chasse à certaines incorrections, et en voici deux, prises dans la même page de l'édition de 1596 (p. 39, acte II), qui ont disparu en 1601 et en 1604 :

LELIE

Ie m'en vois droit a luy. Bon-iour mon Massinisse,
Et bien que dit le cœur?

MASSINISSE

Hé! que veux-tu qu'il *disse*?...

LELIE

Il faut aider l'ami,
Et quand est pour mon chef ie *n'aimes* a demi.

Ce qui est remarquable surtout, c'est combien, de 1596 à 1601, le jeune poète s'est détaché des traditions de Ronsard et des procédés de Du Bartas. On trouve, par exemple, dans la *Sophonisbe* de 1596 un grand nombre de composés et de juxtaposés :

1. *Les* || *Tragedies* || *de Ant.* || *de Monchrestien sieur* || *de VASTEUILLE* || *Plus* || *vne Bergerie et vn Poeme de Susanne.* || *A Monseigneur* || *le Prince* || *de* || *Condé.* || *A Rouen* || *chez Iean Petit dans* || *la Court du Palais Auec* || *Priulege* || *du Roy.*

Acte I, p. 4 :

Le sort *maitrise-tout* est le seul *guide-dance*,
Qui fait nos actions tomber à sa cadence.

Acte I, p. 9 :

L'auril *enfante-fleurs* fait sortir la verdure.

Acte I, p. 12 :

Mais l'ennuy *ronge-cœur* m'est ores de saison...
Ie ne l'eu si tost veu que la peur *gele-veines*
M'exhorte à me soustraire aux grilles inhumaines
Du farouche animal.

Acte I, p. 14 :

Ja l'Astre *guide-iour* de Titon son époux
Quittoit la froide couche, et ramenoit sur nous
Le char *donne-clarté*.

Acte II, p. 21 :

... la fleche empennée
De l'archer *tire-droit*...

Acte II, p. 22 :

Parfumer vos autels d'vn encens *doux-fumeux*.

Acte II, p. 24 :

Tu te peux *doux-cruel* montrer en mon endroit.

Acte II, p. 26 :

C'est elle (la Fortune) qui nous fait le changement diuers,
Qu'on voit *tourne-bouler* tout ce bas vnivers.

Acte II, p. 27 :

Plustôst le bras puissant de Iupin *lance-foudre*
Broie tous les Romains plus menu que la poudre.

Acte III, p. 36 :

Vn cheval *pié-sonnant*...

Acte III, p, 37 :

O poison *douce-amere!* o dangereuse flame,
Qui t'allumes aux rais des beaux yeux d'une femme!

Acte III, p. 42 :

Ainsi de ton beau nom la *loin-volante* gloire
Voltige par les airs...

Acte IV, p. 48 :

Ce n'étoit pas asses que d'encourir la haine
Des dieux hospitaliers et de la gent Romaine,
De mepriser ainsi le Senat *donne-loy*.

Acte IV, p. 55 :

Tu sçais bien que Syphax étant le prisonnier
Du peuple *porte-loy* lon ne pourroit nier
Que sa femme, ses biens, ses cités, et sa terre,
Retournent aux Romains par le droit de la guerre.

Acte V, p. 62 :

Or accorde moi donc, ô *tout-pouuant* Iupin,
Que m'amour et ma vie ayent semblable fin.

Acte V, p. 64 :

Il cache son venin sous l'emmiellé propos
D'un discours *doux-amer*...

Acte V, p. 65 :

Pleuue plûtôt sus moy le feu qui les Geans
Cendroya *terre-nés*, sur les champs Phlegreans.

Acte V, p. 66 :

Razerois-ie le dos de la mer *porte-voiles* ?...
Grand Dieu *roule-vniuers* qui d'vn seul tréct de l'œil
Perces les sombres lieux, que iamais le soleil
N'éclaira de ses raiz...
Le fils *porte-brandon* de la folle Ciprine.

Acte V, p. 70 :

Ta femme Sophonisse
Accepta de bon cœur le present *donne-mort*.

Acte V, p. 71 :

Ou les feux que la nuit nous ramene a son tour,
Quand elle etend sur nous ses *noires-brunes* ailes.

De ces vingt-cinq emplois, un seul est resté, le moins caractéristique : *O poison douce-amere* (1596 : p. 37 ; 1601 : p. 88; 1604, Petit de Julleville, p. 135).

On lit aussi dans la *Sophonisbe* de 1596 :

Acte I, p. 13 :

Vne nef vagabonde
Dedans l'air *flo-flotant*.

Acte I, p. 16 :

Du grand hot ennemi l'œil découure soudain
S'écarter vn heraut la trompete en la main,
Qui *fanfa-fan-farant* s'approche de la porte.

Ces deux redoublements ont disparu en 1601 et en 1604.

* * *

On m'excusera sans doute d'avoir donné ces indications, que mon sujet propre ne comportait guère, mais qui intéressent l'histoire de la grandeur et de la décadence de l'École de Ronsard et qui peuvent suggérer à d'autres l'idée d'une étude plus complète.

Je m'écarterai moins de mon dessein en remarquant que le prolixe poète a eu le courage de réduire les monologues et les discours de ses personnages. Il disait dans l'avis *Au lecteur* de 1596 (p. 15)[1] : « Quand a ce que les personnages intro-

1. Il y a deux paginations dans l'édition de 1596 : l'une qui va de 1 à 16 pour la dédicace, les pièces liminaires, l'avis au lecteur, le prologue; l'autre qui va de 1 à 72 pour la tragédie.

duits en la mienne (tragédie) parlent longuement, sans entrerompre le fil de leur discours; sçache que ie ne l'ay fait sans exemple. Au reste i'ourdis céte tragedie en vn âge qui peut a peine recevoir aucun iugement, qui doit accompagner telles compositions. » De 1596 à 1601 et à 1604, Montchrestien a eu le temps de « recevoir un jugement » plus sûr; et, en dépit des « exemples » qui l'avaient encouragé, il a eu le mérite de retrancher force vers et force sentences. Au premier acte, Sophonisbe, qui débutait par prononcer 168 vers en 1596, s'est contentée de 120 en 1601 et de 104 en 1604. Le récit du songe et la discussion qui le précède ont formé successivement 198, 186 et 178 vers; le monologue de Massinisse au début du second acte : 94, 78, 62; les supplications de Sophonisbe à Massinisse : 148, 114, 98; le discours de Scipion à l'acte IV : 190, 137, 87; le monologue de Massinisse à l'acte V : 234, 134, 132. — Le chœur aussi s'est piqué de sobriété, d'une sobriété toute relative. Il a sacrifié, d'abord 4 vers, ensuite 12 au premier acte; 15 et 20 au second; 6 au troisième; 18 et 24 au quatrième.

A ces suppressions la pièce a gagné d'avoir une allure moins lente; et l'on peut, si l'on veut, supposer que la représentation à laquelle avait assisté Mme de la Vérune avait été utile au poète en lui faisant sentir le danger des tirades par trop longues. Lui avait-elle aussi appris quelque chose en ce qui concerne la construction même et la mise en scène de sa tragédie?

*
* *

Dans les trois éditions, l'ordre et la teneur des scènes sont absolument semblables ; les mêmes personnages paraissent et disparaissent aux mêmes moments. La Nourrice de Sophonisbe parle plus tôt au 5e acte dans les éditions de 1601 et de 1604 (p. 114 et 154), mais elle était déjà sur la scène, même en 1596. Quant à la *Furie* du 3e acte, si elle prend un nom moins général et si elle devient *Mégère* en 1604, cela ne change rien à son rôle et ne le rend pas plus utile.

Mais l'indication des lieux ou du lieu où se passe l'action se fait-elle plus nette ? Écrit pour une représentation, est-ce au contraire le texte de 1596 qui est pour nous le plus révélateur?

Au premier acte, la mention du *chasteau* de Sophonisbe et l'arrivée du messager qui vient annoncer la prise de Cirta ne diffèrent dans les trois éditions que par des variantes sans importance.

Le second acte est partout muet sur l'endroit où Massinisse vainqueur se laisse vaincre par les beaux yeux de Sophonisbe. Partout la reine aborde Massinisse de la même façon brusque : « Ie te salüe, ô Roy » (1596 et 1601), « Grand Roy, ie te salüe » (1604).

Au troisième acte, Lélie, qui ne nous dit pas où il est, *voit venir* Massinisse dans les trois éditions, et, s'il ne *va droit à lui* qu'en 1596, c'est sans doute que, par la suite, ces mots ont gêné le poète, occupé à supprimer, dans le distique où il se trouvait, le solécisme « hé! que veux-tu qu'il disse? »

Faut-il d'ailleurs attribuer une portée à cet hémistiche : « Ie m'en vois droit à luy » (p. 39)? Si oui, il en faut plutôt conclure que Lélie n'est pas sous sa tente, mais dans un endroit impossible à déterminer.

Et Sophonisbe non plus n'est pas dans un lieu distinct. Quand Lélie et Massinisse ont convenu qu'ils iraient trouver « l'empereur » Scipion, Massinisse dit, en 1596 (p. 43) :

Ie vois en avertir ma plus chere moitié :
Sur tout souvenés vous d'auoir de moi pitié.

(Même texte à peu près en 1601 ; le trait a disparu dans les remaniements de 1604). L'occasion serait belle de changer de *mansion*, s'il y avait des *mansions* sur la scène. Mais, pendant que Massinisse s'attarde à invoquer les dieux, c'est la reine elle-même qui arrive :

Bon-iour mon grand ami,

dit-elle en 1596 ;

Mais la voicy venir, bons dieux quelle merueille!

dit-il en 1601 (p. 94) et, presque dans les mêmes termes, en 1604 (p. 140).

Les actes IV et V sont ceux où les divergences des éditions ont pour nous le plus d'intérêt, et pourtant elles n'ont rien de bien caractéristique.

Mais voi-ie pas Siphax qu'on m'améne lié?

dit Scipion dans les trois textes. Puis, quand il a accablé Syphax de reproches, quand il l'a fait débarrasser de ses fers, quand le vieux roi captif l'a plus ou moins longuement remercié, celui-ci se

retire, et Massinisse entre. Le passage d'une scène à l'autre est on ne peut plus maladroit en 1596 : Syphax, remerciant le Romain, entasse sentences sur sentences; et brusquement, sans que rien indique son départ, le dialogue suivant s'engage (p. 51) :

SCIPION

Vous venés fort a tens. Bon-iour, mon Massinisse;
Comme vous portés vous?

MASSINISSE

Pour vous faire seruice,
O grand duc des Romains.

SCIPION

Je vous fusse allé voir
Si ne fussiés venu; mais allon nous assoir.

— Il n'est pas dit non plus que Syphax s'en aille en 1601; mais la chose est plus facile à supposer, puisque Scipion monologue en 14 vers avant de s'écrier (p. 102) :

Qu'il suruient à propos. Ça ça, mon Massinisse...

— Enfin, la sortie de Syphax est nettement indiquée en 1604 (p. 145) :

Remene le, soldat, et sans luy faire tort.
Infortuné Siphax! certes ie plain ton sort.
Mais hélas! c'est vn mal, ie ne puis que le plaindre.

Suit le monologue et l'apostrophe à Massinisse.

Rien n'a été changé au fond de la scène; mais, d'édition en édition, le texte en est devenu plus précis. Notons cependant que les deux chefs ne s'asseyent plus après 1596, et que, ne parlant plus de *s'asseoir*, Scipion n'a plus besoin de mettre à la rime cette politesse :

Je vous fusse allé *voir*
Si ne fussiés venu.

Au cinquième acte, « accosté » dans les trois éditions par Hiempsal, Massinisse lui demande de se charger pour Sophonisbe d'un message funeste. Après quoi, l'édition de 1596 nous donne les vers suivants (p. 68-69) :

HIEMPSAL

Sire, me voila prest. Commandés seulement :
I'executerai tout, voire aussi prontement
Que I'aurés commandé.

MASSINISSE

Allons donc en ma tente.
Ha! faut-il que si tôt de mon bien ie m'absente.
Faut-il, hélas! faut-il qu'vn si cruel trépas
Envoye en son mi-iour Sophonisbe la-bas!

SOPHONISBE

Iusques a quand tiendront l'esperance et la crainte
Mon esprit en suspens? he! que ne suis-ie attainte,
Sans languir plus lon-tens, du dard sous qui la mort
Fait tomber sans respect et le foible et le fort?
L'espoir me tient au monde, et la peur m'y tourmente;
De l'vn I'apast trompeur tant soit peu me contente;
De l'autre la rigueur fait ma face blémir,
Et presque a tous momens me contraint de gemir.
Mais a Dieu, cher soucy : car le cœur me presage,
Que bien tôt sur mon chef se creuera l'orage.

HIEMPSAL

Ie vien a vous madame, enuoyé de la part
Du Roy votre mari, bien fâché du départ
Que si tôt d'avec vous il est contraint de faire...
Il est contraint, hélas! d'enuoyer au tombeau
Celle dont le soleil ne voit rien de plus beau.

La « tente » de Massinisse figure-t-elle sur la scène, dont elle forme un des compartiments? et Sophonisbe est-elle en son palais, où Hiempsal vient la trouver quand Massinisse lui a remis le poison? Ce passage, à coup sûr, permet de le supposer; mais une telle hypothèse s'accorde-t-elle

avec le reste de la pièce? et surtout n'est-elle pas démentie par les remaniements postérieurs du cinquième acte?

Si la « tente » de Massinisse était une indication vraie de mise en scène, il était naturel que Montchrestien la conservât avec grand soin. Or, on ne la retrouve plus à partir de 1601.

Sire, me voila prest, commandés seulement,
L'effet suivra de pres vostre commandement,

dit Hiempsal (p. 114); et aussitôt Sophonisbe (p. 115) :

Mon esprit est suspens entre esperance et crainte...

Elle se plaint en 16 vers, car, par exception, ce passage est allé se développant après 1596; sa nourrice essaie de la réconforter; puis, avisant Hiempsal :

Mais ie vois Hiempsal, adressons nous à luy,
Il pourra de vostre Ame effacer cest ennuy :
Car il vient de la part de vostre Espoux fidelle,
Pour vous en apporter quelque bonne nouuelle.

L'édition de 1604 fait accueillir Hiempsal avec la même formule traditionnelle (p. 154) :

Voyez-vous Hiempsal, adresson nous à luy;

elle laisse à peu près le même langage à la nourrice et à Sophonisbe; mais entre les paroles d'Hiempsal à Massinisse et les plaintes de Sophonisbe elle intercale un petit chœur de quatorze vers.

Pourquoi?

Si Massinisse et Hiempsal étaient dans un compartiment du théâtre, Sophonisbe et sa nourrice dans un autre, il n'y aurait aucun inconvénient, il n'y aurait même que des avantages, à opposer brus-

quement les deux époux et à faire se suivre sans transition les deux scènes où ils figurent. Le chant du chœur serait donc inexplicable, et d'autant plus, que, dans une décoration réaliste, les compagnes de Sophonisbe ne peuvent entendre et commenter les confidences de Massinisse à Hiempsal. — Si, au contraire, le théâtre ne représente qu'un lieu vague et conventionnel, où tous les personnages ont droit de se trouver, il y a quelque chose de choquant à faire entrer des personnages d'un côté pendant que d'autres personnages sortent de l'autre. Montchrestien (on l'a vu tout à l'heure) a deux fois modifié son acte IV, pour que Massinisse n'entrât pas au moment où sortait Syphax. Ici, il a séparé les deux scènes par un chant insignifiant, et en soi fort inutile, du chœur.

Une autre précaution toute semblable a été prise par Montchrestien en 1604. Le chœur de *la Reine d'Escosse*, qui, au troisième acte, commente les paroles de Davison, a ce défaut grave qu'il force Davison à révéler à des ennemies ce qu'il devrait à peine se révéler à lui-même ; mais il a été tardivement conçu pour séparer les deux monologues distincts de Davison et de Marie Stuart.

* * *

Ainsi, quelques menus détails, qui nous paraissent curieux, de l'édition de 1596 ont disparu dans les deux éditions suivantes, parce que Montchrestien n'y attachait, lui, aucune importance. De 1596 à 1604, le poète a abrégé ses scènes et en a quelque-

fois mieux marqué la liaison ou la séparation, de façon à rendre sa tragédie moins lente et plus claire. Mais, ni en 1596 ni plus tard, rien ne permet de supposer que Montchrestien ait voulu voir et montrer les divers lieux où devrait se transporter l'action. Si le jeune poète a tiré quelque profit de la représentation de Caen, ce n'est certes pas de ce côté que le progrès s'est accusé.

J'ajoute que la représentation de *Sophonisbe* à Caen paraît de plus en plus, à qui compare les éditions de 1596, 1601 et 1604, avoir été un événement exceptionnel et, dans la vie de Montchrestien, un événement unique. Le petit volume de 1596 commence par une dédicace à Mme de la Vérune, où la représentation est rappelée avec une humilité orgueilleuse : « Il vous pleut prendre la peine d'asister à la representation de céte Tragedie, vous la prendrés encor', s'il vous plaist, de la lire. Peut estre qu'elle ne vous contentera tant à la seconde fois comme elle fist à la première (si vous peustes prendre contentement en chose de si peu de goust) d'autant qu'elle a déia perdu en vótre endroit la grace de la nouueauté. » — L'avis *Au Lecteur* revient sur cette représentation : « Tu me pardonneras si i'ay mis la main a céte tragedie ayant déia été faite en prose par Melin de Saint Gelais. Car ie n'en ay rien sçeu qu'elle n'ait été preste à representer. » — Et voici enfin un *Prologue* :

. . . . . .

Mettes nous seulement, Messieurs, au rang de ceux
Que ne tient engourdis vn repos paresseux...
Nous reciterons donc les mal'heurs d'vn grand Roy,
Qui viola sa foy, pour conseruer sa foy :

Et les maux qu'endura la belle Sophonisse,
Pour s'être mariée au braue Massinisse...
Mais oyés les regrets qu'ils font en patience,
Comme requiert de vous leur auguste presence.

Alors que Montchrestien n'a à son actif qu'une seule tragédie, il a donc soin de dire sous trois formes différentes que cette tragédie a été représentée. Mais, quand il en publie cinq en 1601, quand il en publie six en 1604, ni dans ses *épîtres* dédicatoires, ni dans ses *avis au lecteur*, ni dans ses *stances à luy-mesme*, ni dans ses *épigrammes*, il ne glisse plus aucune mention des représentations dont ses pièces ont pu être honorées. Est-ce par discrétion qu'il se tait, ou par indifférence? Indifférence et discrétion me paraissent en ce cas également invraisemblables.

Juillet 1905.

CORNEILLE

ET

L'ÉVOLUTION DE LA TRAGÉDIE EN FRANCE[1]

Mesdames, Messieurs,

Je m'étais proposé, l'année dernière, d'étudier avec vous comment la tragédie s'est établie en France. Mais le champ à parcourir était vaste, et le temps m'a manqué pour arriver au terme que je m'étais prescrit. Lorsque le moment est venu de mettre fin à mon cours, je vous avais montré, non pas comment la tragédie s'était établie, mais au contraire pourquoi, ni au XVI^e^ siècle, ni dans les trente premières années du XVII^e^, elle n'avait réussi à s'établir. Le contraste paraissait grand entre ce que nous avions voulu faire et ce que nous avions fait : à vrai dire, il était moins réel qu'apparent. Si nous nous arrêtions prématurément, en effet, c'était

1. Cette étude, que j'avais jusqu'ici négligé de publier, est la leçon d'ouverture d'un cours professé à Montpellier en 1892-1893 : la théorie de l'évolution des genres avait alors été beaucoup moins discutée qu'elle ne l'a été depuis. (Note de la *Revue des langues romanes*, avril 1895.)

à la veille même du jour où allait triompher la tragédie, et nous avions étudié les raisons pour lesquelles ce triomphe était désormais assuré. Cette année, notre plaisir sera d'autant plus grand d'aborder pour la première fois ce sujet magnifique : l'histoire de la tragédie classique au XVII^e siècle.

C'est de la première période de cette histoire que nous aurons à nous occuper. Nous étudierons les efforts des Mairet, des Rotrou, des Tristan pour donner à la tragédie son vrai caractère. Mais ces poètes et bien d'autres que nous pourrions encore nommer manquaient à la fois d'une conception nette et constante du genre qu'ils voulaient constituer, et du génie créateur qui fait vivre, qui impose à l'admiration ses œuvres. C'est à Corneille que revient la gloire d'avoir fait de la tragédie française un genre original, en dépit des éléments empruntés qui entrent en grand nombre dans sa composition, et un des genres les plus nobles que l'histoire des lettres ait comptés, en dépit des reproches qui ont pu lui être adressés avec raison. Aussi est-ce à Corneille surtout que notre cours sera consacré. Dans ses premières œuvres, nous suivrons la croissance de son talent et nous constaterons les premières manifestations de son génie. Puis, quand la tragédie aura définitivement reparu sur la scène, nous verrons Corneille mettre à son service ses meilleures facultés de dramaturge, de créateur d'âmes et d'écrivain; — peu à peu, et en passant de *Médée* au *Cid*, du *Cid* à *Horace* et à *Cinna*, d'*Horace* et de *Cinna* à *Polyeucte*, la dégager de l'alliage qui altérait sa pureté, la pourvoir de toutes les qualités que comportait sa définition même, lui donner toute

sa force et tout son éclat; enfin, aussi incapable que la nature de s'arrêter et de ne pas se renouveler sans cesse, revenir encore sur son œuvre, la retoucher au risque de la gâter, la doter de puissances nouvelles ou en rompre les ressorts à force de les vouloir tendre, et y faire rentrer bien des éléments parasites que lui-même avait eu le mérite d'en chasser. C'est ainsi que, avec des succès divers, Corneille est passé de *Polyeucte* à *Pompée*, à *Théodore*, à *Rodogune*, à *Héraclius*, à *Don Sanche*, à *Nicomède* et à *Pertharite*. Après *Pertharite*, Corneille, découragé par l'échec de cette pièce, abandonne pour quelques années le théâtre, et nous profiterons, nous, de cet arrêt pour borner ici notre étude. Aussi bien, si le discrédit où sont tombées les dernières œuvres du grand poète n'est pas de tout point justifié, il n'en est pas moins vrai qu'en 1652, date de *Pertharite*, la somme de travail utile que l'évolution de notre théâtre tragique pouvait attendre de Corneille était presque complètement fournie. Il fallait que la tragédie continuât à se renouveler, puisque Corneille lui-même n'avait voulu lui laisser ni la grandeur austère et radieuse de *Polyeucte*, ni l'intérêt poignant de *Rodogune*, ni la saveur étrange et attirante de *Nicomède*. Mais elle ne pouvait utilement se renouveler qu'en s'engageant dans une voie où celui qui avait peint l'amour de Chimène et de Rodrigue, mais qui ne peignait plus, hélas! que celui de Tite et de Bérénice, n'était ni d'humeur ni de force à l'introduire. Ainsi le rôle de Corneille était fini, le rôle de Racine pouvait commencer. Dans cette pièce à la fois historique et romanesque de *Pertharite*, à laquelle avait abouti si

malheureusement la plus glorieuse partie de la carrière de Corneille, une pièce d'un genre nouveau était implicitement contenue : ce drame de passion vraie qui portera bientôt le nom d'*Andromaque*. Puisque Corneille ne peut ni ne daigne l'en dégager, qu'un nouveau-venu le fasse, et que la tragédie entre dans une nouvelle phase de son histoire.

I

Dans ce premier entretien, Messieurs, je voudrais indiquer rapidement quelle place occupe la tragédie dans l'ensemble de l'histoire de notre théâtre et quel rôle a joué Corneille dans la formation de la tragédie. Seulement, comme le mot d'évolution vient naturellement aux lèvres dans un pareil sujet, comme il m'est arrivé déjà de le prononcer, nous ferons bien sans doute de nous entendre au préalable sur le sens et la portée que nous donnerons à ce mot.

Il y a quelques années, la précaution eût été fort inutile : on savait depuis longtemps que les genres se forment, se développent, s'enrichissent ou s'appauvrissent, se transforment ou disparaissent, et, comme il en est de même des espèces animales ou végétales, on entendait bien que des comparaisons pourraient être faites des unes aux autres, mais non que les lois des unes seraient applicables aux autres et que l'histoire de la littérature deviendrait comme une subdivision de l'histoire naturelle. Les choses ont bien changé aujourd'hui, depuis qu'un éminent critique, dont le savoir est étendu, les idées souvent

profondes, la logique pressante et par suite, l'autorité considérable, a voulu étendre la domination des hypothèses de Lamarck, de Darwin et d'Hœckel jusque sur la critique et poser scientifiquement les règles de l'évolution des genres dans la littérature. Pour M. Brunetière, les genres littéraires, l'ode et la comédie, par exemple, *vivent d'une vie qui leur est propre*, exactement comme les espèces animales ou végétales; les genres se sont *dégagés de l'indétermination primitive* comme — je cite — comme, « en histoire naturelle, d'un même fond d'être ou de substance, commun et homogène, les individus se détachent avec leurs formes particulières, et deviennent ainsi la souche successive des variétés, des races, des espèces »; et les genres enfin se fixent, se modifient, se transforment : si bien que M. Brunetière se fait fort de montrer comment le genre du roman, en France, s'est formé des débris de plusieurs autres, la comédie de caractères, la comédie de mœurs, la tragédie, etc.; — comment le genre de l'éloquence de la chaire s'est transformé « vraiment, non pas métaphoriquement » — je cite encore — en celui de la poésie lyrique; — comment le genre de la tragédie est né, a grandi, a atteint sa perfection, a décliné et enfin est mort.

A la vérité, ces théories n'ont pas encore été exposées par M. Brunetière dans leur entier développement; elles n'ont été qu'esquissées — mais avec une netteté qui ne laisse lieu à aucun malentendu — dans le premier chapitre de son ouvrage sur l'*Évolution des genres*. Cet ouvrage doit comprendre quatre volumes, et le premier seul a paru. Il est consacré, en guise d'introduction, à une histoire de

la critique française destinée à montrer que cette critique a évolué, elle aussi, depuis Du Bellay jusqu'à nos jours; qu'après avoir été dogmatique avec Malherbe, rationaliste avec Boileau, classiciste avec Voltaire, individualiste avec Mme de Staël et Chateaubriand, historique avec Villemain, psychologique et physiologique avec Sainte Beuve, largement scientifique avec M. Taine, le moment est venu pour elle d'être transformiste avec M. Brunetière. C'est pour un second volume que sont réservés l'exposé détaillé « de la doctrine générale de l'évolution et l'examen de la question de l'évolution des genres »; et un troisième, parmi les « exemples et applications » dont il sera formé, contiendra une histoire de la tragédie française. Nous aurions voulu attendre la publication de ces deux volumes pour parler des principes qui y seront développés; mais l'un devait paraître en décembre 1890, l'autre en mai 1891, et nous les attendons toujours. Quand paraîtront-ils? En attendant, quantité de lecteurs et de critiques même jurent de bonne foi sur la parole du maître; la doctrine de l'évolution appliquée à l'histoire de la littérature profite de l'autorité qu'a acquise la doctrine de l'évolution appliquée aux sciences naturelles; et celui qui croit pouvoir, aujourd'hui comme il y a dix ans, dire qu'un genre littéraire naît, vit et meurt, en usant de métaphores commodes et expressives, se trouve parler une langue dont les mots ont changé de sens et s'adresser à des esprits pour qui les métaphores sont devenues des réalités. Ne sommes-nous pas forcé dès lors de dire si, oui ou non, nous acceptons la doctrine de M. Brunetière, si, oui ou

non, nous pensons qu'elle rend plus sûre la marche de l'historien littéraire, et plus fécondes ses découvertes?

Nous le ferons d'ailleurs sans examiner en elle-même cette doctrine, d'abord parce que tel n'est pas notre objet, ensuite parce que nous ne voulons pas répéter ce qu'en a dit avec autant d'esprit que de pénétration un de nos plus distingués collègues, M. Édouard Droz. L'histoire de la tragédie a-t-elle vraiment à gagner à être étudiée du point de vue soi-disant scientifique de M. Brunetière? Voilà pour le moment ce qui nous importe.

Je résisterai donc à la tentation de discuter tant d'assertions paradoxales; je ne rechercherai point s'il est vrai que les genres littéraires se soient dégagés d'une indétermination primitive, s'il est possible d'admettre que l'éloquence de la chaire est devenue la poésie lyrique, et si, dans la nature, une espèce se forme vraiment des débris de plusieurs autres. Je vous demanderai seulement si la base même de ces théories vous paraît solide et si les genres littéraires vous semblent *vivre d'une vie propre*, à la façon d'une espèce animale ou végétale. L'on peut, sans trop abuser des mots, dire qu'une espèce animale vit d'une vie propre, car elle est constituée par un certain nombre de caractères, non seulement communs à tous les individus de cette espèce, mais que ces individus se transmettent des uns aux autres par l'hérédité; au contraire, et bien que M. Brunetière se demande quelque part si, dans l'histoire des formes littéraires ou artistiques, il n'y a pas « génération au sens propre du mot », je ne sache pas que la *Sophonisbe* de Mairet ait engendré

« vraiment, non pas métaphoriquement », *le Cid* ou l'*Horace* de Corneille. J'accorde que les animaux d'une même espèce remontent réellement, et par une longue série de pères et d'ancêtres, à un être unique, leur commune origine; il n'en est pas moins vrai que maintenant ils ont leur substance à eux, ils vivent d'une vie individuelle, c'est même en eux seuls qu'est la vie, l'être auquel ils doivent leur forme ayant disparu depuis longtemps; au contraire, les comédies et les romans qui paraissent doivent leur existence, non aux comédies ou aux romans antérieurs, mais à l'esprit humain; ils ne sont pas des individus vivants, mais de simples produits de cet esprit, toujours vivant, lui, et agissant. Et si tels sont les comédies et les romans, qu'est-ce que la comédie en tant que genre, sinon une façon qu'a l'esprit humain d'imiter dramatiquement une action de la vie commune plaisante ou ridicule? Qu'est-ce que le roman, sinon une façon qu'a l'esprit humain de peindre les mœurs ou de divertir par le récit d'une histoire feinte? Et qu'y a-t-il là de commun avec une espèce animale, l'espèce cheval ou l'espèce chien?

Peut-être ai-je l'air d'oublier mes promesses et de revenir par un détour à la critique générale du système qu'on nous propose. Il n'en est rien, et je suis au cœur de mon sujet. Une espèce une fois formée dans la nature, c'est en elle-même et dans le milieu qui l'entoure qu'il faut chercher la cause de ses modifications ultérieures; mais, si un genre littéraire n'est qu'une façon de voir, de sentir et de s'exprimer en certaines matières, s'il est une habitude de l'esprit, il peut être combattu par d'autres

habitudes, il peut être détruit par un retour de l'esprit à une habitude antérieure. Ici ce n'est pas le genre qui évolue, et il n'y a, à vrai dire, évolution que de l'esprit humain. Les conséquences de cette différence sont graves et, on peut le dire, fâcheuses pour la critique évolutionniste. Supposez, en effet, qu'un peuple ait eu pendant plusieurs siècles une façon constante d'imiter dramatiquement une action importante, propre à inspirer la terreur ou la pitié. Ce sera le drame libre ou, si vous voulez, le mystère. Nous aurons des raisons sérieuses de penser que cette forme de drame, respectée pendant si longtemps, résulte en quelque façon des tendances et du génie même de ce peuple; à tout le moins sa longue existence aura-t-elle créé une habitude qui aura de la peine à disparaître et, lors même qu'on la croira disparue, qui aura une tendance à revenir et à combattre les habitudes formées à ses dépens. Si donc un concours de causes amène la formation d'un nouveau genre de drame sérieux, que nous appellerons la tragédie, ce genre nouveau aura longtemps à lutter avec l'ancien et, lorsqu'on le croira triomphant, pourra être étouffé par un retour offensif de celui-ci, plus ou moins transformé, rajeuni, fortifié par les éléments mêmes qu'il aura empruntés à son adversaire. Mais la critique évolutionniste, une fois le genre de la tragédie formé, ne croira plus devoir songer au genre du drame libre et, tant bien que mal, expliquera par l'histoire de la tragédie même comment la tragédie a décliné et a péri.

Sont-ce de pures hypothèses que nous venons de formuler? Non pas. La lutte du drame libre et de la

tragédie s'est produite en France, comme nous le dirons tout à l'heure, et ce que nous regardons comme une erreur de la critique évolutionniste a été commis par M. Brunetière lui-même.

En effet, si, comme je l'ai dit, M. Brunetière n'a pas publié encore l'histoire de la tragédie française qui doit figurer au tome III de son *Évolution des genres*, il nous a déjà montré par deux fois comment, du point de vue évolutionniste, il croyait voir se dérouler cette histoire. Près de la moitié de ses belles conférences de l'Odéon, qui ont été réunies sous ce titre : *les Époques du théâtre français*, ont pour objet l'histoire de la tragédie, et le conférencier y fait remarquer à maintes reprises combien l'hypothèse darwiniste, appliquée à l'histoire littéraire, lui donne de sûreté et de fécondité. Or M. Brunetière commence l'histoire de la tragédie, en 1636, avec *le Cid*, et, s'il dit quelques mots sur les prédécesseurs immédiats de Corneille, sur Hardy, Mairet, Rotrou, Scudéry, il ne dit rien, absolument rien, sur les temps qui ont précédé le XVII^e^ siècle.

Il est moins incomplet dans le programme détaillé qu'il a donné, au premier chapitre de son *Évolution*, de sa future histoire de la tragédie : « 1°, dit-il, nous étudierons d'abord la tragédie française dans sa période de formation, c'est-à-dire depuis les origines, depuis la *Cléopâtre* et la *Didon* de Jodelle jusqu'au théâtre de Robert Garnier ou d'Antoine de Montchrétien. — 2° Sous l'influence de la littérature espagnole et du bel esprit italien, nous la verrons alors, dans une seconde période, comme osciller entre les diverses directions qu'elle eût pu prendre; et nous tâcherons de dire pourquoi, grâce

au concours de quelles circonstances — non pas du tout en 1628, comme on le dit, mais douze ou quinze ans plus tard, entre 1640 et 1645, — elle dégage, pour ainsi parler, la pureté de son type du mélange et de la confusion de ses contrefaçons : comédie héroïque, tragi-comédie, mélodrame, tragédie pastorale, etc. — 3° C'est alors que, diversement comprise et traitée par deux hommes de génie, par l'auteur de *Rodogune* et par celui d'*Andromaque*, elle atteint, entre 1645 et 1675, ce qu'on peut appeler son point de perfection ou de maturité. » Ainsi les tragédies scolaires du XVI^e^ siècle, l'influence de l'Espagne et de l'Italie, les circonstances politiques, littéraires, sociales peut-être, au milieu desquelles les œuvres de Mairet ou de Corneille se sont produites, voilà tout ce qu'il faut connaître pour expliquer la naissance, la croissance, la maturité de la tragédie. L'étude du théâtre antérieur ne servirait de rien,

Et voulez-vous voir comment, d'après M. Brunetière, la tragédie a décliné et comment elle est morte? « 4° Mais déjà, quelque estime que nous fassions de *Phèdre*, la tragédie semble tendre, par le lyrisme, vers une forme d'elle-même plus pompeuse, plus décorative, plus ornée; et Quinault survenant, avec ses opéras, ses *Atys* et ses *Rolands*, ses « doucereux *Rolands* », son vers fait pour être chanté, pour être surtout fredonné, du vivant même de Racine la décadence commence. L'histoire en est longue et triste, mais intéressante. — 5° En vain Voltaire, avec sa fécondité d'invention, essaye de rendre à la tragédie racinienne un peu de souffle et de vie; on dirait qu'il ne la comprend plus; et,

en tout cas, ce qu'il en admire, c'est ce qu'elle a de plus contraire à sa vraie perfection. Ce que Voltaire n'a pas pu faire, d'autres s'y essayent à leur tour, avec moins de succès ou de bonheur encore, Marmontel, Laharpe, Ducis: et — phénomène bien digne d'attention, qu'il nous faudra regarder de très près — la tragédie périt pour avoir en quelque manière laissé rentrer dans sa définition tout ce que l'on en avait exclu pour la conduire elle-même à sa perfection. »

Phénomène bien digne d'attention, dirai-je à mon tour; avec sa profondeur de vues et son aptitude admirable à se mouvoir à l'aise dans le monde des idées et de la logique, M. Brunetière a nettement marqué ici comment s'est décomposée la tragédie; mais, égaré par son parti pris, tandis qu'ailleurs il prenait des métaphores pour des faits, ici il prend des faits pour des métaphores. Oui, la tragédie a péri pour avoir laissé rentrer, je ne dirai pas dans sa définition, mais en elle, tout ce que l'on en avait exclu pour la conduire à sa perfection; mais cette exclusion primitive, dont parle M. Brunetière, n'avait pas été pratiquée aux dépens d'une simple définition, d'une théorie pure, d'une abstraction. Le romanesque, qu'il s'agissait au XVIII^e^ siècle d'introduire dans le drame sérieux avait été véritablement exclu au XVII^e^ siècle de la tragi-comédie, laquelle, à l'origine, n'était pas une contrefaçon, mais plutôt une ébauche de la tragédie et une transformation du mystère et de la moralité; de même l'horreur accumulée, de même le mélange du comique et du tragique, de même la peinture des mœurs populaires ou bourgeoises, de même le

spectacle, de même les libertés de lieu, de temps, d'action. Comme l'aiguille d'une boussole, habituée à se diriger vers le Nord, se détourne sous une influence perturbatrice, et, à mesure que cette influence diminue, peu à peu revient à sa direction normale, ainsi l'esprit français, détourné pendant quelque temps vers la tragédie classique, revenait au drame libre, qu'il avait seul connu pendant si longtemps. Et sans doute le drame libre du XVIII^e^ siècle différait par bien des points du drame libre du XV^e^ ou du XVI^e^ : mais ce ne pouvait être en vain que deux cents ans s'étaient écoulés et que la tragédie, cette fragile mais merveilleuse forme d'art, s'était produite et avait régné.

On voit maintenant dans quelle erreur la doctrine du transformisme littéraire a, selon nous, engagé M. Brunetière. Mais peut-être, après tout, n'est-ce pas proprement à cette doctrine qu'il faut s'en prendre, et peut-être eût-il été possible à cet auteur, tout en faisant de la critique évolutionniste, de tracer de notre théâtre une histoire plus conforme à la réalité des faits. Il lui suffisait de rattacher en quelque façon le genre de la tragédie au genre antérieur du drame libre et, par la suite, de montrer dans les modifications de la tragédie une sorte de régression par atavisme. Seulement quel trouble jeté dans les notions reçues! Et surtout qu'il en eût coûté à M. Brunetière d'accorder à notre ancien théâtre une véritable importance dans l'histoire de la littérature! M. Brunetière n'a pas toujours été un critique évolutionniste; il n'y a pas bien longtemps encore, il jugeait toutes choses au seul nom du goût, et, à ce titre, il aimait peu la littérature du

moyen âge en général, et son théâtre en particulier. Je ne dis pas qu'il l'en fallût blâmer trop fort : si ses jugements étaient quelque peu rigoureux, si son dédain l'exposait à ne se rendre qu'un compte insuffisant des origines de notre littérature classique, en revanche, ces jugements et ce dédain avaient des causes très sérieuses, et le culte du critique pour les grandes œuvres du XVII^e^ siècle n'en était que plus fervent, son enthousiasme plus communicatif. Seulement, ce qui était permis à un simple ami du beau l'est-il encore à un serviteur de la science? Figurez-vous un peintre qui, depuis longtemps, admire et aime à peindre un beau produit de la nature, par exemple un oiseau aux formes élégantes, aux couleurs variées et harmonieuses. Un jour, l'envie prend à ce peintre de devenir un homme de science et d'étudier la famille zoologique entière à laquelle appartient son oiseau favori. Horreur! de cette famille font partie des oiseaux disgracieux, et notre naturaliste de s'écrier : Jamais je n'admettrai qu'il me faille parler de ces monstres-là. Fort bien! lui dirait-on, vous aimez le beau, cela est louable pour un artiste, mais à condition qu'il reste un artiste. La science ne connaît ni beau ni laid, elle ne connaît que le vrai; laissez la science aux gens qui ont le goût moins délicat ou moins impérieux. Et, de même, on dirait volontiers à M. Brunetière : Vous ne pouvez souffrir le théâtre du moyen âge, n'en parlez donc point, et consacrez vos rares qualités à nous faire mieux goûter les chefs-d'œuvre de notre littérature; mais aussi ne prétendez point à exposer l'évolution de la tragédie et du théâtre; car notre théâtre n'a pas commencé

en 1600, et l'histoire de notre tragédie elle-même ne s'explique que si l'on porte ses investigations infiniment plus loin dans le passé.

Ainsi la théorie prétendue scientifique de l'évolution en littérature me paraît en elle-même fort discutable, et, si je crois voir ce que l'histoire de la tragédie peut perdre à l'adopter, je ne vois pas du tout ce qu'elle y gagne. Nous ne renoncerons pas pour cela au mot d'évolution, car quel vocabulaire resterait-il aux pauvres littérateurs s'ils se laissaient imposer cette alternative, ou d'abandonner tous les mots dont les diverses sciences s'emparent, ou d'accepter pour leur propre compte toutes les théories que ces mots servent ailleurs à représenter? Mais, quand nous dirons : évolution, nous entendrons simplement comme autrefois : développement suivant un ordre déterminé, nous ne ferons pas profession de transformisme littéraire. Nous dirons au besoin que la tragédie est née, a vécu, est morte, parce qu'on l'a dit de tout temps et que ces mots sont expressifs, mais nous nous garderons de confondre les mots avec les choses et d'attribuer une existence réelle aux êtres de raison que nous aurons formés. Enfin, nous nous efforcerons d'être guidés toujours par un esprit vraiment scientifique, mais sans oublier que les lettres — pardonnez-moi d'énoncer des vérités qui paraissent trop évidentes, et qui pourtant ne le sont point, puisqu'on parvient à les obscurcir — sans oublier, dis-je, que les lettres ne sont pas les sciences, et que, s'il est une science à laquelle l'histoire littéraire doive ressembler, c'est l'histoire proprement dite, et non pas l'histoire naturelle.

II

Je reviens à l'histoire de la tragédie française et à la place que, selon moi, elle doit occuper dans l'ensemble de l'histoire de notre théâtre; mais je n'ai pas besoin d'insister longuement : ma pensée ressort suffisamment de ce qui précède, et, si je voulais la développer, je ne le pourrais qu'en répétant bien des faits et des idées que je vous ai déjà exposés l'année dernière. Il suffira de dire que notre admiration légitime pour les chefs-d'œuvre de Corneille et de Racine, que notre éducation classique, que l'habitude de voir dans le XVII^e^ siècle le centre de la littérature française nous font regarder à tort la tragédie comme la forme la plus naturelle et en quelque façon la plus nécessaire du théâtre sérieux national. Nous avons entendu M. Brunetière nous déclarer que cette tragédie, annoncée plutôt que réalisée en 1636, n'avait été vraiment constituée qu'entre 1640 et 1645. C'est à peu près la date de *Rodogune*, et *Rodogune*, d'après le même M. Brunetière, marque à la fois un progrès et un recul, « *ses* beautés mêmes n'empêchent pas que *Corneille* (et avec lui la tragédie) fût dès lors orienté dans une direction fausse ». *Andromaque* en 1667 la remet dans une voie excellente; mais dix ans après — pas davantage — « c'est le germe de la décadence, et de la décadence prochaine », que M. Brunetière nous fait voir « comme enveloppé dans la perfection de la *Phèdre* de Racine ». Quel court triomphe! et que cette admirable fleur a été bientôt flétrie! Certes, un si petit nombre d'années ont suffi à la tragédie

pour surpasser infiniment la gloire de plusieurs siècles de mystères et pour surpasser encore, bien que d'une façon moins humiliante, près d'un siècle et demi de drames. Il n'en est pas moins évident que la tragédie classique, au lieu d'être le produit normal, nécessaire, de notre sol, est due tout entière à un concours de circonstances extraordinaires et doit sa suprême beauté à la rencontre de deux génies exceptionnels. Supprimez Corneille et Racine, et que restera-t-il, à vrai dire, de la tragédie, et combien de temps pourrons-nous raisonnablement supposer qu'elle eût vécu? Mais nous pouvons supprimer tous les noms que nous voudrons de l'histoire du théâtre sérieux du moyen âge, et l'histoire de ce théâtre n'en sera pas modifiée; nous pouvons supprimer les noms les plus illustres de l'histoire du drame post-classique, et cette histoire perdra sans doute de son éclat, mais les grandes lignes n'en auront pas changé sensiblement.

Cela dit, nous n'avons pas besoin d'être transformistes en littérature pour comprendre que rien ne naît de rien, que la tragédie classique s'est formée d'éléments qui, en grande partie, existaient antérieurement à elle, et que, si elle a un moment triomphé, c'est que son triomphe avait été rendu possible par toute une série d'événements.

Le premier effort pour implanter en France la tragédie avait été celui des Jodelle, des Grévin, des La Taille et des Garnier; il était légitimé, en quelque sorte, par le malaise qu'éprouvait alors le théâtre du moyen âge, en mal de transformation comme le théâtre espagnol et le théâtre anglais, et, au gré de

quelques-uns, ne parvenant pas assez vite à trouver sa voie. Seulement, composée par des érudits pour des écoliers, trop fidèlement calquée sur les pièces peu vivantes de Sénèque, cette tragédie du XVI^e^ siècle n'était pas viable. Que se fût-il passé si elle eût trouvé un théâtre où se produire? Ou elle eût disparu tout de suite devant les sifflets, ou elle se fût modifiée pour se rapprocher du théâtre du moyen âge, pendant que le théâtre du moyen âge se fût modifié pour se rapprocher d'elle : un compromis eût prévalu dès ce siècle même. Mais la tragédie, étant confinée dans les livres et s'adressant aux seuls lettrés, put continuer à vivoter sans se transformer d'une façon sérieuse, tandis que le théâtre du moyen âge, abandonné par les auteurs et par le public instruit, vivotait aussi, protégé par un privilège administratif. Il fallait pourtant qu'une conciliation intervînt ou que les deux adversaires succombassent, épuisés tous deux. Hardy s'interposa et proposa une transaction; que dis-je? il en proposa deux successivement, en homme avisé qu'il était, sachant céder devant les difficultés trop grandes et se rétracter à temps quand il avait mal évalué les droits — ou les forces — des partis. La première établissait une tragédie semblable en bien des points à celle des La Taille et des Garnier, mais empruntant au théâtre du moyen âge quelque chose de son mouvement, de son intérêt de curiosité, de ses libertés. La seconde détermina l'adoption de la tragi-comédie, qui s'était déjà fait entrevoir au XVI^e^ siècle comme l'héritière possible du mystère et de la moralité, mais en y introduisant un certain nombre des procédés et des tendances de la tragédie

pure. C'était cette tragi-comédie qui, avec la pastorale, occupait seule la scène au moment où Corneille a commencé à écrire, mais déjà la deuxième solution donnée par Hardy au procès dramatique depuis si longtemps pendant était attaquée de nouveau par un certain nombre d'érudits, d'hommes instruits, d'auteurs dramatiques même. On se moquait du système décoratif en vigueur et qui était un legs du moyen âge, on proclamait la nécessité des règles, on préparait un retour offensif de l'esprit classique. Quel parti allait prendre Corneille? ou n'allait-il pas peut-être apporter et faire prévaloir un genre de pièce tout à fait nouveau et qui lui fût propre?

III

On a souvent représenté Corneille comme un caractère inflexible, un esprit essentiellement indépendant, un écrivain qui, après quelques tâtonnements inévitables, ayant pris conscience de son génie et compris quelle devait être sa voie, y avait marché sans s'inquiéter de ce qui se passait ou se disait autour de lui jusqu'au jour où son génie l'avait trahi et abandonné. Rien ne ressemble moins au vrai Corneille que ce prétendu portrait. Toute sa vie, le poète a mis tout en œuvre pour assurer la fortune et le succès de ses pièces; tantôt, en les écrivant, il y semait les allusions flatteuses au roi ou aux puissances; tantôt il les lisait chez les personnes les mieux faites pour en imposer à l'opinion, il les dédiait aux plus grands ou aux plus riches.

Ainsi le caractère était souple, encore qu'ombrageux parfois et noblement fier. De même l'esprit était hardi, entreprenant, vigoureux, mais non moins leste et avisé, prompt à saisir les occasions, habile à sentir les courants de l'opinion et à les suivre. Voyez sa conduite en ses débuts. Les genres applaudis étaient la tragi-comédie et la pastorale : il donne coup sur coup *Mélite*, une sorte de pastorale sans bergers, comme on en faisait beaucoup alors, et *Clitandre*, la plus folle des tragi-comédies; — les uns vantaient, les autres maudissaient les règles : de ses six premières pièces, il en fait trois conformes et trois rebelles à la règle de l'unité de temps; — badaud alors comme aujourd'hui, le public s'émerveillait à la peinture fidèle des lieux qui lui étaient familiers : le poète met sur la scène la galerie du palais, la place royale et plus tard, dans *le Menteur*, le jardin des Tuileries. Nous ne voulons pas nous laisser entraîner à faire incidemment l'histoire de Corneille; sans quoi, nous le pourrions montrer profitant de la vogue des *machines* pour écrire *Andromède*, du triomphe des précieux et des doucereux pour moderniser l'*Œdipe* de Sophocle et le rendre dameret, du succès des *Maximes* de la Rochefoucauld pour faire à ce livre deux allusions inattendues.

Revenons en arrière. C'est par cette même préoccupation des goûts du public que s'expliquent les hésitations qu'éprouva Corneille avant de se consacrer définitivement à la tragédie. Comment se fait-il, se demandent les historiens de la littérature, que Corneille ait attendu si longtemps, jusqu'en 1635, pour écrire une tragédie? et comment

se fait-il surtout qu'éclairé sur sa vocation par *Médée*, il ait écrit *l'Illusion comique*, cet « étrange monstre », entre *Médée* et *le Cid*? L'explication est devenue bien simple, depuis que les dates des pièces de Mairet ont été rectifiées. Corneille n'a point fait d'abord de tragédies, parce qu'on n'en faisait point autour de lui; mais, dès que le succès de la *Sophonisbe* de Mairet en 1634 eût attiré l'attention des poètes, Corneille voulut faire sa tragédie, lui aussi, comme Scudéry, comme Benserade, comme Rotrou; de là, en 1635, cette œuvre singulièrement mêlée, inspirée à la fois de Sénèque et de Hardy, mais à prétentions nettement tragiques, la *Médée*. Était-ce à dire pourtant que la tragédie allait seule occuper la scène et que les genres jusqu'alors en vigueur allaient disparaître? Rien n'était moins probable, et Corneille écrit *l'Illusion comique*, où les anciens genres s'unissent au genre nouveau, où tous les éléments de succès sont mis en œuvre : le traditionnel magicien des pastorales, le Matamore des comédies, la complication des tragi-comédies, une tragédie insérée dans le cinquième acte et, pour donner au tout un merveilleux ragoût, ce coup d'œil indiscret sur les coulisses et sur la vie des comédiens, dont Scudéry et Gougenot venaient de tirer un curieux parti et dont le public s'est de tout temps montré friand. C'est après avoir composé cette sorte de mosaïque dramatique que Corneille, poussé vers l'étude des Espagnols par les sollicitations de M. de Chalon et, plus encore, on n'en saurait douter, par l'exemple de ses confrères les dramaturges, trouve dans Guillen de Castro le sujet du *Cid*, le traite, et, du coup fait une révolution dans l'art dramatique.

Vous voyez, puisque j'emploie ce mot de révolution, que je ne cherche pas à diminuer l'importance historique du *Cid* : j'y insisterais plutôt, si ce ne devait être là un soin superflu. Mais d'où vient cette importance? Corneille a-t-il nettement rompu avec les traditions du théâtre? S'est-il piqué d'innovation? Non pas. *Le Cid*, on l'oublie trop, portait le titre de tragi-comédie et, à certains égards, le méritait; d'autre part, il y a aussi de la tragédie dans *le Cid*, mais la tragédie, à la fin de 1636, n'était plus une nouveauté. *Le Cid* était un essai de conciliation entre la tragi-comédie et la tragédie; après avoir juxtaposé les deux genres dans *l'Illusion*, Corneille ici s'est attaché, plus ou moins consciemment, à les fondre, et je ne doute pas qu'après les immortelles beautés de la pièce, ce ne soit surtout son caractère mixte qui lui ait valu l'extraordinaire faveur du public. Ne jugeons pas des sentiments des contemporains d'après ceux de la postérité : la postérité, qui voit de loin, distingue très bien les sommets dans le panorama de l'histoire et perd de vue les hauteurs modestes qui les relient; il en est autrement des contemporains. Nous parlons avec insistance de la nouveauté du *Cid*, mais lisez les écrits du temps — je dis ceux de Corneille et de ses admirateurs aussi bien que ceux de Scudéry et de Claveret — et vous verrez qu'il n'y est jamais question de la nouveauté du *Cid* : il n'y est question que de son charme.

Ce qui fait l'importance du *Cid*, c'est que, parvenu à la force de l'âge et à la pleine possession de son génie, aidé par son sujet, qui est magnifique, et par son modèle espagnol, qui est remarquable,

Corneille a maintenant développé toutes ses qualités, mis à profit son expérience, et surtout appliqué les vues profondes que son instinct dramatique affiné, affermi, ne pouvait manquer de lui suggérer. La tragédie, à laquelle il n'a pas encore résolu de se consacrer, il la comprend mieux, il en a une conception plus nette et plus vraie que les Mairet, les Rotrou et les Tristan. Et par suite, *le Cid* a beau être une tragi-comédie, il suffit qu'une part de tragédie y soit contenue pour que cette œuvre nous paraisse plus tragique que *Médée*, plus tragique que *Sophonisbe*, la première peut-être avant *Horace* et *Cinna* qui mérite ce nom de tragédie.

Dès lors, le souci même de sa gloire et ce secret instinct qui pousse les hommes extraordinaires à faire ce qu'ils sont éminemment capables de faire devaient, semble-t-il, amener Corneille à la tragédie pure. Mais il eût pu tarder à y venir : la querelle du *Cid*, où les règles firent un si beau fracas, la mode des tragédies et notamment des tragédies romaines, celle des traductions d'auteurs latins et des romans historiques à sujets romains, d'autres raisons encore, le déterminèrent à traiter le sujet d'*Horace*, puis celui de *Cinna*, et à les traiter de façon à se rapprocher de plus en plus d'un idéal tragique qui, dans *Polyeucte*, se trouva atteint. Avec cette dernière œuvre, si forte et d'une composition si sévère, le nouveau genre avait son modèle, son *canon*, comme eussent dit les Grecs : un petit nombre d'années avait suffi à Corneille pour franchir toutes les étapes qui séparaient la tragi-comédie la plus irrégulière et la plus romanesque de la tragédie la plus parfaite.

Malheureusement, ce progrès s'était accompli trop vite et devait être suivi d'une réaction. Excité à la fois par les applaudissements et par les critiques, sentant qu'il était de taille à mener à bonne fin une œuvre par lui entreprise, Corneille avait pu se donner pour tâche de conduire à sa perfection un genre dont on n'avait encore donné que des exemplaires incomplets, et, jusqu'à ce que l'œuvre fût achevée, il avait pu refréner les instincts ou résister aux habitudes qui l'eussent compromise. Le succès une fois acquis, le poète allait désormais être moins sévère pour lui-même et se souvenir mieux de sa première éducation tragi-comique. Sous prétexte qu'il fallait du nouveau au public, il allait revenir aux intrigues compliquées de sa jeunesse, aux sujets romanesques, au mélange des tons. Sans doute *Rodogune*, qui est déjà un drame singulièrement complexe et sombre, est à certains égards tout aussi conforme à l'idéal tragique que *Polyeucte*; et *Nicomède*, où le principal personnage raille sans cesse, où Prusias et Arsinoé ressemblent déjà à des personnages de Molière, est une admirable étude historique aussi bien que psychologique. Mais le goût de l'horrible s'étale dans *Théodore*; l'intrigue d'*Héraclius* est à peu près aussi compliquée et obscure qu'autrefois celle de *Clitandre; Don Sanche* serait déjà un drame romantique, si le dénouement n'en était heureux; *Pertharite* est plein de contrastes et d'étrangetés; et que pourrais-je dire, si je ne voulais m'arrêter à cette pièce, de *Pulchérie* ou d'*Agésilas*? Étaient-ce là des erreurs passagères de Corneille? Tant s'en faut; lui-même se vantait de l'obscurité d'*Héraclius*, comme il s'était vanté de celle de *Cli-*

tandre; de toutes les qualités du poète dramatique, celle qu'il faisait sonner le plus haut, c'était l'habileté à former une intrigue; et, quand on lui demandait quelles étaient celles de ses pièces qu'il préférait, et si c'étaient *le Cid*, *Cinna* ou *Pompée*, celles que préférait son siècle, il répondait en nommant *Rodogune*, *Nicomède* et *Héraclius*.

Si telle a été l'influence des prédécesseurs de Corneille sur le développement général de son génie, on pense bien que sur le détail des œuvres aussi cette influence a dû être considérable. Corneille avait lu Garnier et Montchrestien, dont les réminiscences ne sont pas rares dans ses vers; il avait lu et vu jouer les pièces de Hardy, qu'il déclare lui-même avoir été son premier modèle; et il avait accepté d'eux une quantité de traditions et de procédés depuis longtemps en usage dans la tragédie. A peine y aurait-il lieu de le remarquer, si l'on n'avait adressé au poète un grand nombre d'éloges et quelques critiques qui sont également injustifiés. Ainsi Voltaire attribue à Corneille l'invention des songes, et vous savez combien on avait déjà abusé des songes depuis Jodelle; Deschanel attribue à l'origine normande du poète les plaidoyers et les discussions de toute sorte qui abondent dans son œuvre, et les tragédies de Hardy en ont plus encore; d'autres considèrent les imprécations de Camille comme un plagiat des imprécations de Massinisse dans *Sophonisbe*, et, s'il est vrai que le passage de Corneille ressemble fort à celui de Mairet, on pourrait citer des imprécations antérieures avec lesquelles sa ressemblance ne serait guère moindre. Le dialogue antithétique, l'usage des sentences,

l'emploi fréquent de termes appartenant aux vocabulaires techniques, que de prétendues particularités du style cornélien se retrouvent également chez tous les devanciers de notre poète!

C'est que Corneille, industrieux ouvrier de théâtre, n'a rien laissé perdre des efforts heureux qui avaient été tentés avant lui; il a profité de tous les progrès réalisés; il s'est proposé de bien user des ressources qu'il avait à sa disposition plutôt que d'en créer de nouvelles : Corneille n'a pas eu de système dramatique qui lui fût propre. A ne la considérer que du dehors, sa tragédie est le drame même de ses prédécesseurs. Mais, de même que ce drame avait eu deux formes principales, on peut admettre aussi deux formes successives pour la tragédie de Corneille. D'*Horace* à *Polyeucte* ou à *Pompée*, c'est la tragédie de Jean de La Taille et de Garnier, allégée et remplie à la fois, mieux coupée, rendue plus dramatique par Hardy, enfin à peu près soumise aux règles aristotéliques par les exemples de Mairet et les prédications de Chapelain. Après *Polyeucte* et *Pompée*, cette tragédie ne subit pas de réforme profonde, mais l'influence de Garnier, de Montchrestien, de Hardy lui-même, en tant qu'il est l'auteur de *Didon* ou de *Mariamne*, diminue, et celle de la tragi-comédie augmente. La disparition des songes et d'autres changements de détail confirment la conclusion à laquelle l'étude des sujets mêmes et de l'intrigue peut conduire.

Est-ce à dire que Corneille manque d'originalité? J'ose à peine poser cette question, et je ne me donnerai pas le ridicule d'y faire une réponse directe. L'originalité ne consiste pas seulement à trouver

pour un art de nouveaux moyens d'expression ; elle consiste aussi, et plus encore, à user des moyens déjà acquis mieux qu'on ne l'avait encore fait, à faire exprimer par l'art plus de beauté et une beauté plus haute. On peut emprunter beaucoup et être infiniment original : c'est ce qui est arrivé à presque tous ceux qui, dans les différents arts, ont occupé les premières places, et c'est ce qui est arrivé à Corneille. Son génie a jeté comme un métal nouveau dans le moule dramatique que lui avaient transmis ses prédécesseurs.

« En tant que le système dramatique de Corneille se distingue de son génie, il n'a pas de système, et ses moyens dramatiques sont ceux de ses contemporains, de Mairet, de Rotrou, de Tristan, de Scudéry. Mais en tant qu'il lui est propre, personnel ou original, son système dramatique n'est que l'expression ou la projection, pour ainsi parler, de ses qualités de poète. » Ainsi s'exprime M. Brunetière, et je suis heureux de le citer, parce qu'après avoir contesté ses théories soi-disant scientifiques, je dois à la vérité de dire que nul n'a plus fait pour nous permettre d'apprécier sainement les œuvres de Corneille et pour éclairer la vraie nature de son génie.

Quelles sont donc les qualités caractéristiques de ce génie? Une imagination hardie et forte, le goût de la grandeur et de l'héroïsme, plus de subtilité que de pénétration dans l'étude des passions et des caractères. Tous les autres traits de la physionomie poétique de Corneille sont subordonnés à ceux-là, et c'est par eux que s'expliquent la couleur propre de ses pièces, leur valeur et les ressorts nouveaux

par lesquels il les fait mouvoir. Cherchez, en effet, ce qui fait le mérite éminent d'une grande œuvre de Corneille, d'*Horace*, par exemple. D'abord le sujet en est magnifique, surtout en ce qu'il implique l'étude d'une question très noble et très importante : que devons-nous à la patrie? et le dévouement à la patrie peut-il excuser ou légitimer les actes les plus inhumains? — Mais il ne suffisait pas de choisir un pareil sujet : d'autres avant Corneille en avaient traité d'analogues, un *Coriolan*, une *Panthée*, une *Sophonisbe*; Corneille seul conçoit avec force les pensées et les sentiments que le sujet comporte, les oppose ou les fait se succéder avec éclat, les exprime en vers sublimes. — Comment une discussion de ce genre peut-elle être dramatique? La tragédie française a beau aimer l'éloquence, ce sont des actes qu'il faut au théâtre et non pas seulement de belles paroles, ce sont des personnages vivants et non pas des bouches sonores. L'imagination de Corneille, ici encore, a vite fait de résoudre la difficulté : grâce à elle, ce sont les pensées mêmes qui deviennent des actes et les sentiments qui se transforment en personnages. La passion étouffant le patriotisme, c'est Camille; le patriotisme triomphant de tout autre sentiment, si légitime soit-il, c'est le jeune Horace; et le patriotisme à divers autres degrés est encore personnifié dans le vieil Horace et dans Curiace. La pièce est menée par des abstractions; mais, chose étrange, ces abstractions vivent d'une vie intense. Et de même, les pensées que la situation en se modifiant inspire successivement aux personnages, voilà l'unique source de l'intérêt, du pathétique et

des coups de théâtre; mais l'intérêt et le pathétique n'en sont pas moins réels, et les coups de théâtre sont saisissants.

Un tel art est prodigieux; mais, en général, ces merveilles ne sont possibles qu'avec des sujets extraordinaires, où l'étrangeté même et l'horreur de la situation permettent aux sentiments de saillir bien en relief et de s'opposer avec force; elles supposent des caractères médiocrement nuancés, presque inflexibles par définition, où, par conséquent, la volonté domine. Et, en effet, si vous parcourez la série des sujets traités par Corneille, vous verrez que la plupart ne ressemblent guère aux sujets de Racine, analogues en tout, sauf par les noms des personnages et le milieu où ils sont placés, aux incidents de la vie commune, aux affaires de nos tribunaux. Corneille aime les sujets extraordinaires et, comme il dit, invraisemblables; aussi les cherche-t-il patiemment dans l'histoire, et, quand il les a trouvés, répond-il victorieusement aux *difficiles* qui répugnent à les admettre : mon action « est historique, et n'a point besoin de vraisemblance, puisqu'elle a l'appui de la vérité ». Quant aux héros cornéliens, ils se distinguent aussi de ceux de Racine par deux caractères essentiels : leur âme est beaucoup moins complexe, l'analyse en est moins poussée, et de là vient que les scènes de transition, celles où l'action ne marche pas, sont singulièrement vides dans Corneille, pleines d'intérêt dans Racine; — et d'autre part, ces héros sont pourvus d'une volonté forte, tandis que ceux de Racine se laissent entraîner par la passion, d'où vient que certaines pièces de Corneille sont plus dramatiques, et, encore aujour-

d'hui, ont plus de prise sur les spectateurs que celles de Racine.

Est-il besoin d'ajouter que, dans une esquisse aussi rapide, je marque seulement les traits les plus généraux, sans tenir compte des exceptions? Nous aurons l'occasion, au cours de nos études sur Corneille, de rencontrer des caractères faibles et des âmes complexes assez finement analysés. Mais surtout nous trouverons des sujets ayant une portée moins haute que celui d'*Horace;* ils se multiplieront à mesure que l'art de Corneille se départira de la sévérité qu'il gardait au temps de *Cinna* et de *Polyeucte*, et ce changement sera à la fois un effet et une cause du retour de Corneille à la tradition tragi-comique. Puisqu'il accordera davantage à l'intrigue, puisqu'il tiendra son public par la curiosité, il sera amené à considérer moins la valeur morale et philosophique de ses pièces; et, une fois le sacrifice fait de cette valeur morale et philosophique, il sera bien forcé d'attacher un prix de plus en plus grand à l'intrigue, seule chargée maintenant de soutenir l'attention. Ainsi, la puissante imagination qui, dans *Horace*, s'appliquait à dégager tous les sentiments qu'une situation exceptionnelle doit faire surgir dans l'âme humaine, puis à incarner ces sentiments dans des personnages et à mettre ces personnages aux prises, cette imagination, dans *Héraclius* et dans *Don Sanche*, s'efforce surtout de dégager toutes les péripéties et toutes les surprises qu'une situation exceptionnelle tient impliquées, et, pour ainsi dire, d'en exprimer toute l'horreur ou tout l'intérêt.

C'est ainsi que Corneille — nous l'avons vu —

revenait en partie aux habitudes du théâtre antérieur : chose curieuse, la grandeur même de l'effort qu'il avait fait pour s'en éloigner ne contribuait pas peu à l'y ramener. Il y avait, en effet, trois éléments dans l'ancien esprit tragi-comique : le goût des intrigues compliquées, l'amour du romanesque et celui du spectacle. Prendre pour ressort essentiel de l'action la volonté, comme l'avait fait le créateur de ces âmes héroïques : Rodrigue, Chimène, les deux Horaces, Émilie, Auguste, Polyeucte, Cornélie, c'était rendre la représentation des faits matériels inutiles sur la scène, diminuer l'importance des événements extérieurs et, par suite, simplifier l'intrigue. Quel intérêt pouvait offrir même le duel de Rodrigue ou le renversement des idoles par Polyeucte à côté du spectacle de leur noble orgueil et de leur attachement inflexible à ce qu'ils regardent comme leur devoir :

> J'ai fait ce que j'ai dû, je fais ce que je dois...
> Je le ferois encor si j'avois à le faire.

Et à quoi bon multiplier progressivement les incidents dans des œuvres, où les héros ont de prime abord toute l'énergie nécessaire pour supporter les maux extrêmes, où dès l'abord ils opposent à la persécution

> cette digne arrogance
> Qui brave *leur* fortune et remplit *leur* naissance?

Seulement, ici l'abus était bien près de l'usage, et la pente était glissante sur laquelle l'imagination grandiose de Corneille devait se laisser entraîner. Si le héros qui lutte contre ses passions et en triomphe

est noble, celui qui est assez fort pour n'avoir même pas de lutte à essuyer ne l'est-il pas davantage? Nous admirons Rodrigue balançant entre son devoir et son amour, et se décidant avec fermeté mais avec tristesse pour son devoir : quelle admiration ne méritera donc pas la vierge Théodore, à qui son devoir, tout effrayant qu'il soit, ne coûte ni une hésitation ni une plainte?...

Ce raisonnement est peut-être juste; mais non pas appliqué à un héros tragique; Théodore serait admirable, mais si on la laissait à sa place, dans les vies des saints. Au théâtre, il ne suffit pas que le héros d'un drame ait de la volonté, il faut que cette volonté agisse et lutte, et, si elle fléchit parfois, sa victoire n'en est ensuite que plus dramatique : ainsi la volonté de Rodrigue, parce qu'elle a un moment chancelé, nous passionne; celle de la Syrienne Cléopâtre, parce qu'elle est inflexible, nous étonne; et celle de Théodore, parce qu'elle est inerte et résignée, nous ennuie. Et croyez-vous que Corneille, avec son flair dramatique, ne le sente pas? Écoutez donc, à propos de Théodore, cette déclaration d'une admirable franchise : « Une vierge et martyre sur un théâtre n'est autre chose qu'un terme qui n'a ni jambes ni bras, et par conséquent point d'action ». Or il faut de l'action dans des drames, et Corneille a recours à plusieurs moyens pour en mettre dans les siens : il complique l'intrigue dans *Rodogune*, il multiplie les incidents et l'horreur dans *Théodore*, ou, dans presque toutes les pièces qui ont suivi *Pertharite*, à côté d'un tableau historique destiné à provoquer l'admiration, il met une, deux, trois intrigues

amoureuses chargées de satisfaire la curiosité. Ainsi la complication et le romanesque — sinon le spectacle, que Corneille a presque toujours dédaigné — sont réintégrés dans la tragédie, et ils le sont pour la raison même qui les en avait d'abord bannis.

IV

Peut-être voit-on maintenant comment l'évolution du théâtre et celle du génie même de Corneille tendaient au même résultat. Après les efforts des poètes du XVI^e^ siècle, ceux de Hardy, ceux de Mairet et de Chapelain, il était temps sans doute que le genre tragique fût fondé et que parussent les premières œuvres vraiment belles dont notre théâtre sérieux pût s'honorer; mais il eût été trop extraordinaire qu'aucune imprudence ne fût commise, qu'aucune réaction ne ramenât momentanément le théâtre vers la tragi-comédie et le moyen âge, que, dès l'abord, la tragédie donnât tout ce qu'il lui était possible de donner. Et, quant à Corneille, il est naturel que son instinct de grandeur et sa merveilleuse imagination, après lui avoir permis de produire des chefs-d'œuvre dans le genre nouveau, l'aient entraîné hors de la voie glorieuse où il s'était engagé lui-même et l'aient mis dans la nécessité de revenir en arrière. Il y avait ainsi une remarquable conformité entre le rôle que Corneille avait à jouer et ses aptitudes. Nous en étonnerons-nous? Et ne faut-il pas se dire, au contraire, d'abord que les hommes de génie sont en quelque façon un produit de leur temps et des temps antérieurs, ensuite que,

si Corneille avait eu des aptitudes trop peu en rapport avec les besoins et les désirs de son public, son succès fût devenu impossible et l'évolution du théâtre eût été contrariée, à moins qu'un autre ne la dirigeât. Les hommes de génie sont faits pour conduire leurs contemporains, et il peut arriver qu'ils les conduisent plus loin et plus vite que ceux-ci ne le voudraient; encore faut-il, pour qu'ils soient suivis, qu'ils les mènent dans une voie où ceux-ci avaient le désir de marcher, qu'ils comprennent et qu'ils satisfassent leurs goûts plus ou moins inconscients. C'est ce qu'a fait excellemment Corneille, et c'est ce qui lui a valu, même au temps de sa décadence, même alors qu'il était justement éclipsé par un rival, de si chauds et de si fidèles admirateurs. « Vive notre vieux Corneille! » s'écriait malgré tout Mme de Sévigné; et combien elle avait raison! Corneille, pour elle, ce n'était pas seulement un génie sublime et qui devait être admiré de tous les siècles; c'était quelque chose de plus cher et de plus doux, le souvenir de ses jeunes ans qu'il avait charmés, l'image toujours vivante et toujours radieuse de sa jeunesse : elle avait pour lui de l'enthousiasme et de la reconnaissance, elle l'aimait à la fois par l'esprit et par le cœur. Et nous-mêmes, pour des motifs à peine différents, c'est encore ainsi que nous devons aimer Corneille, car, si nul n'a fait œuvre plus haute, nul non plus n'a mieux résumé en lui toute une longue période de notre histoire littéraire, et n'a acquis une gloire qui intéresse davantage le génie même de la France. Corneille a rendu possible Racine, mais nos poètes du moyen âge l'eussent regardé comme le meilleur de leurs fils, et nos

poètes romantiques ont salué en lui un aïeul. Il a donné leur expression définitive à de beaux sentiments qui dès longtemps en France cherchaient à se faire jour; il a soutenu ses pièces par un ressort plus noble que la terreur et la pitié, par l'admiration, comme d'autres avant lui avaient vainement cherché à le faire; et, depuis deux siècles, nombreux sont les caractères qui se sont affermis et ennoblis à cette « école de grandeur d'âme ».

Avril 1895.

« LE CID » ET LA FORMATION DE LA TRAGÉDIE IDÉALISTE

I

La tragédie française du XVII^e^ siècle a formé le théâtre le plus idéaliste qui soit, celui où il a été tenu le moins de compte du monde extérieur, celui qui a poussé le plus loin le dédain du spectacle et de l'éclat inutile, celui qui s'est le plus soucié de mettre en relief les idées et les sentiments, au détriment des événements et des faits matériels. Un écrivain allemand a cru lui adresser une mordante critique quand il a dit : « Le lieu de la scène y est souvent désigné d'une manière si indécise et si contradictoire qu'...on pourrait substituer à l'indication ordinaire ces mots plus simples : *la scène est sur le théâtre*[1] ». Mais nous irions volontiers plus loin, et nous dirions que, pour Corneille et Racine, la scène n'est proprement en aucun lieu de l'espace, qu'elle

1. Joh.-Elias Schlegel, cité par A.-W. Schlegel, *Cours de litt. dram.*, t. II, p. II.

est dans l'âme des personnages. Et, de même, si l'on critiquait les indications données par les poètes sur la durée de leurs actions, nous ne nous attarderions pas à les défendre; nous déclarerions que l'action ne se passe pas, à vrai dire, dans un temps plus ou moins court, qu'elle se passe en dehors du temps. Or, si la tragédie du XVII^e^ siècle a pris de bonne heure ce caractère, la principale cause en est sans doute dans cet esprit classique qu'on a cent fois essayé de définir et dont on a montré les commencements au temps de Henri IV, ou, plus haut encore, au XVI^e^ siècle [1]. Mais on aurait tort de s'en tenir à une cause aussi générale et de ne pas examiner l'influence qu'ont eue sur la tragédie les conditions matérielles où elle se produisait. La constitution d'un genre dramatique ne saurait être indépendante de ses moyens d'expression. A étudier ceux-ci on gagne donc d'arriver à des conclusions plus vraies et plus complètes; on y gagne aussi de faire quelques constatations piquantes. En voici une : le plus idéaliste des théâtres a été en partie le résultat d'une théorie grossièrement réaliste, celle de la *vraisemblance* entendue à la façon étroite de Scaliger, de Jean de La Taille, de Mairet, de Chapelain, de l'abbé d'Aubignac.

D'après ces théoriciens [2], la véritable fin de l'art dramatique est de produire l'illusion; l'illusion n'est possible que si la vraisemblance est strictement

1. Voyez, par exemple, Lanson, *Hommes et livres* et *Histoire de la littérature française*.

2. Voir dans l'*Histoire de la langue et de la littérature française* publiée sous la direction de M. Petit de Julleville, nos chapitres sur *le Théâtre de la Renaissance* et *le Théâtre au XVII^e^ siècle avant Corneille* (t. III et IV).

observée, et il ne saurait y avoir de vraisemblance sans le respect des unités de temps et de lieu. Quoi de moins vraisemblable, en effet, qu'une représentation de deux heures pendant laquelle sont censés s'écouler des mois ou des années? Quoi de moins vraisemblable qu'une scène immobile de quelques pieds carrés sur laquelle, simultanément ou successivement, on prétend nous montrer des régions et des villes diverses? Un poète vraiment scrupuleux ne nous montrerait en deux heures que ce qui demande deux heures pour s'accomplir dans la réalité, et sur une scène de quelques pieds carrés que ce qui, dans la réalité, a le même nombre de pieds carrés de superficie. Si une telle limitation est trop gênante, que le poète se mette plus au large : on lui accordera généreusement une durée de douze heures ou de vingt-quatre, on tâchera de n'être pas choqué si la scène représente tout un palais. Mais, à aucun prix, il ne doit aller plus loin.

Telle est la doctrine qui a prévalu, une première fois auprès des auteurs dramatiques de la Renaissance, une seconde auprès des poètes que le succès de la *Sophonisbe* de Mairet, en 1634, a déterminés à cultiver la tragédie. Et cette doctrine n'a pas tardé à produire des conséquences nettement opposées à son principe. On voulait que la durée de l'action fût dans un rapport sensible et étroit avec la durée de la représentation : les poètes, mis à la gêne, ont marqué fortement le lien logique qui unissait les diverses parties de leur drame; mais, tout en glissant çà et là quelques trompeuses indications de temps, ils en ont effacé le lien chronologique; l'action, tout idéale, n'a pas eu de durée qu'on fût

en droit de soumettre à nos ordinaires évaluations. — On voulait que l'étendue du lieu de l'action fût dans un rapport visible et étroit avec l'étendue même du théâtre : les poètes, ne pouvant aisément faire venir tous leurs personnages dans un lieu réel unique et aussi restreint, les ont réunis dans un lieu conventionnel et abstrait dont la fantaisie leur ouvrait librement l'accès ; le lieu de l'action est ainsi devenu tout idéal comme sa durée. — Tout idéal aussi a été l'ensemble de la tragédie ; et, certes, la vraisemblance ne lui a point manqué, mais ç'a été une vraisemblance psychologique et morale, nullement la vraisemblance matérielle qu'on avait si bien cru lui imposer.

Il ne saurait être question de prouver ici entièrement ce que nous venons d'avancer : il y faudrait trop de temps et de développements. Nous nous proposons seulement d'appuyer nos assertions d'un remarquable exemple, en étudiant les caractères et la genèse de la tragédie du *Cid*.

II

C'est seulement en 1648 que ce titre de tragédie a été donné au *Cid* par Corneille ; de 1637 à 1648 la pièce avait été dénommée tragi-comédie. Et, en effet, éclose au moment où la tragi-comédie commençait à pâlir devant l'éclat de la tragédie renaissante, l'œuvre se rattachait à la fois aux deux genres ; comme la statue de Janus, elle avait deux faces : l'une regardant le passé, l'autre l'avenir. C'est parce qu'elle regardait le passé qu'on y trou-

vait encore une rivalité d'amour sans influence sur la marche de l'action ni sur le dénouement, et, par suite, une série de scènes parasites : celles où paraît l'Infante; — un rôle qui est subordonné à l'action au lieu de contribuer pour sa part à la déterminer : celui du Roi; — un incident important que rien n'amène et que rien ne justifie, sinon les besoins du drame : l'intervention des Maures; — le mélange piquant de tous les tons : tragique, comique, lyrique, épique même; — et, avec tout cela, quelque chose de jeune et de souple, un agrément subtil, qui ne se retrouvera plus dans les pièces postérieures. L'amour, la galanterie, la jeunesse du cœur et de l'esprit, quelque faiblesse morale, tout cela convenait à la tragi-comédie de par la tradition, et Corneille en a usé sans scrupule dans *le Cid*. En écrivant des tragédies proprement dites, Corneille s'est cru tenu à plus de gravité dans les sujets, à plus d'austérité dans les sentiments, à plus d'inflexibilité dans les caractères, à plus de tension dans le style. Et voilà sans doute pourquoi *le Cid* est une exception dans l'œuvre de Corneille, pourquoi il fait l'effet d'être « un accident dans sa carrière[1] » : ce qu'il y avait de tragi-comique dans l'œuvre en a permis la grâce; ce qu'il y avait de tragique en a amené la beauté et la grandeur.

Et, en effet, l'œuvre ayant une face qui regardait l'avenir, l'action en était résolument conçue comme une crise à résoudre; — une question intéressante y était posée : celle de savoir ce que nous devons à l'honneur et ce que nous devons à l'amour, quand

1. Jules Lemaître, *Impressions de théâtre*, 1re série, p. 12.

ces deux principes d'action sont en conflit; — les événements étaient pour la plupart subordonnés aux caractères, aux sentiments, aux passions; ils n'intéressaient pas par eux-mêmes, mais par leur répercussion dans l'âme des personnages.

Rodrigue provoque et tue le Comte : c'est là un événement intéressant, qui pouvait être curieusement amené de façon à exciter l'attente des spectateurs, — habilement présenté de façon à frapper leur curiosité, — étudié dans ses conséquences matérielles de façon à entretenir leur émotion. Ainsi eût cherché à en tirer parti un Rotrou, ainsi en eût tiré parti Corneille lui-même aux environs de 1632. Il ne s'agit plus ici de tout cela. La seule préparation au duel est l'étude des âmes du Comte, de Don Diègue et de Rodrigue, et le duel lui-même disparaît en quelque sorte, il est supprimé. — Je me trompe : le duel a lieu, il se prolonge, il est plein de péripéties émouvantes, mais c'est dans l'âme de Chimène qu'il se livre; c'est là que le père — c'est-à-dire le devoir — et l'amant — c'est-à-dire la passion — se livrent le plus terrible des combats :

> Ma passion s'oppose à mon ressentiment;
> Dedans mon ennemi je trouve mon amant;
> Et je sens qu'en dépit de toute ma colère
> Rodrigue dans mon cœur combat encor mon père :
> Il l'attaque, il le presse, il cède, il se défend,
> Tantôt fort, tantôt faible et tantôt triomphant.
> (Acte III, scène 3, v. 811-816.)

Quelle image! Elle n'est pas dans Guillen de Castro, et Corneille n'en pouvait trouver une plus expressive pour marquer le changement profond qu'il accomplissait dans l'art dramatique.

Voilà bien cet idéalisme qui caractérise essentiellement le théâtre classique français; il est déjà on ne peut plus sensible dans *le Cid*, et Sainte-Beuve l'y a bien noté en comparant la pièce de Corneille à celle de Guillen de Castro, son modèle : « Corneille a rationalisé, intellectualisé la pièce espagnole, variée, amusante, éparse, bigarrée; il a mis les seuls sentiments aux prises.... Tout ce qui est visible, accentué aux sens, tout ce qui parle distinctement aux yeux et qui dessine vivement... le monde extérieur tel qu'il est, il l'absorbe, il l'abstrait en quelque sorte, il le fait passer à l'état de sentiment pur, d'analyse raisonnée et dialoguée; il le transpose de la sphère visuelle dans celle de l'entendement[1]. » Rien de plus exact. Mais Sainte-Beuve entend (et tous les autres critiques avec lui) que ce que Corneille a fait, il se proposait en prenant la plume de le faire; que *le Cid* a été une œuvre idéaliste parce que Corneille, dès 1635 ou 1636, s'était fait une conception idéaliste de la tragédie. Et je me demande, au contraire, si l'on ne confond pas ce que Corneille a fait avec ce qu'il a voulu faire, et si le poète, poussé par des nécessités théâtrales à composer une œuvre idéaliste, ne s'est pas donné, après coup, une théorie conforme à sa pratique. Corneille n'a écrit *le Cid* que parce qu'il était le grand Corneille, cela est évident; il n'y a mis aux prises les sentiments, les passions et les caractères que parce qu'il avait un génie capable de cette tâche, et auquel cette tâche aurait souri un jour ou l'autre, je le veux bien encore; mais enfin, en 1636,

1. *Nouveaux Lundis*, t. VII, p. 261 et 262.

peut-être ne s'est-il pas spontanément avisé qu'une réforme de l'art dramatique était désirable, peut-être est-ce la nécessité de mettre son sujet d'accord avec les règles qui lui a suggéré cette réforme. Et ainsi la constitution du *Cid* ne serait pas due à la poétique de Corneille; c'est la poétique de Corneille qui serait née en grande partie de la constitution du *Cid*.

III

Voyons, en effet, s'il est naturel d'admettre que Corneille, en 1636, se soit proposé de construire son œuvre ainsi que réellement il l'a construite.

Les premières comédies de Corneille annonçaient-elles un ennemi du mouvement matériel et du spectacle? Sans parler des folies d'Éraste dans *Mélite*, de l'enlèvement de Clarice dans *la Veuve*, de la scène nocturne où Phylis est enlevée à la place d'Angélique dans *la Place royale*, il suffirait, pour être autorisé à répondre non, de considérer ces titres, alors alléchants, de *la Place royale* et de *la Galerie du Palais*. On sait combien il est facile de piquer la curiosité des spectateurs en exposant à leurs yeux les lieux ou les objets qu'ils connaissent le mieux. L'étonnement de trouver au théâtre des choses ou des monuments qui ne leur paraissaient pas faits pour la scène, la joie de les voir bien représentés, font souvent plus d'effet sur eux que des mérites vraiment sérieux et littéraires. Corneille est un des premiers qui se soit avisé de ce moyen d'amuser le grand enfant qu'on appelle le public; aussi a-t-il donné la place royale, nouvel-

lement construite et déjà fréquentée par le beau monde, pour décor à une intrigue qui aurait aussi bien pu se dérouler partout ailleurs; aussi a-t-il étalé deux fois les curiosités de la galerie du palais dans une pièce où ni les lingères, ni les merciers, ni les libraires de la galerie n'avaient que faire. « Il a fait voir, dira bientôt un des ennemis du poète [1], il a fait voir *la Galerie du Palais* et *la Place royale*, ce qui nous faisait espérer que Mondory annoncerait bientôt *le Cimetière Saint-Jean*, *la Samaritaine* et *la Place aux Veaux*. » Le dépit du sieur de Charleval montre que les rivaux de Corneille avaient raillé, mais que le public avait applaudi les tableaux piquants imaginés par l'ingénieux auteur.

Dira-t-on que les pièces dont nous venons de parler étaient des comédies et qu'on n'en saurait rien conclure pour l'idée que Corneille se faisait de la tragi-comédie? Que de méprises, que de combats, que de tintamarre dans la tragi-comédie de *Clitandre*! Le cor y retentit pendant trois actes, le fils du roi étant à la chasse; un orage effroyable éclate, et les éclairs et les tonnerres font rage; trois seigneurs se déguisent en paysans masqués et une belle demoiselle en seigneur; un amoureux manque de respect à sa belle et celle-ci, sur la scène même, lui crève un œil avec l'aiguille ou le poinçon qui retenait ses cheveux.... Que sais je encore? Admirez, par exemple, ce jeu de scène. Pendant que Rosidor

1. Faucon de Ris, sieur de Charleval, dans la *Lettre à *** sous le nom d'Ariste* (*Corneille*, édition Marty-Laveaux, t. II, p. 217). Le nom de l'auteur de ce pamphlet a été découvert par M. H. Chardon, *la Vie de Rotrou mieux connue*, p. 239 et suiv. Cf. A. Gasté, *la Querelle du « Cid »*, p. 51-60.

est, dans les coulisses, attaqué par trois adversaires, Caliste, son amante, est aussi attaquée sous nos yeux par une rivale jalouse : elle se débat, mais en vain, n'ayant pas d'armes. Ici je cite le texte même de Corneille : « Comme Dorise est prête de tuer Caliste, un bruit entendu lui fait relever son épée, et Rosidor paroît tout en sang, poursuivi par ces trois assassins masqués. En entrant, il tue Lycaste; et retirant son épée, elle se rompt contre la branche d'un arbre. En cette extrémité, il voit celle que tient Dorise; et sans la reconnoître, il s'en saisit, et passe tout d'un temps le tronçon qui lui restoit de la sienne en la main gauche, et se défend ainsi contre Pymante et Géronte, dont il tue le dernier et met l'autre en fuite[1]. »

Mais *Clitandre* date de 1631 et n'est que la deuxième pièce de Corneille! Passons à *Médée*, qui est la septième et qui date de 1635; de plus, *Médée* n'est même pas une tragi-comédie : le noble et sévère titre de tragédie lui a appartenu dès le premier jour. Or cette tragédie, qui contient d'ailleurs divers incidents assez peu tragiques, fait déjà pressentir l'opéra par tout le spectacle qui s'y étale. Égée s'y montre enfermé dans une prison. Créuse et Créon y sont consumés par les feux dévorants qui sortent de la robe magique de Médée; leurs domestiques et Jason lui-même essaient en vain de les secourir, car, si l'on arrache aux malheureux leurs vêtements, ces vêtements sont collés à la chair et ne s'arrachent qu'avec elle; trois coups de poignard délivrent enfin Créuse, Créon et Jason de la

1. Acte I, scène 9.

vie, le public d'un hideux spectacle. Quant à Médée, on la voit successivement qui prépare des incantations dans sa grotte magique, qui d'un coup de baguette ouvre les portes d'une prison ou rend immobile un messager, qui paraît triomphante à son balcon et s'enlève dans les airs sur un char tiré par des dragons ailés.

Médée n'avait guère précédé *le Cid* que d'une année; *l'Illusion comique* ne le précède que de quelques mois, et pourtant cet « étrange monstre », où tous les genres dramatiques du temps sont représentés, est rempli de spectacle et de mouvement scénique. Un magicien y montre toute sa puissance, Matamore y prodigue ses *bravacheries*, un époux y est poignardé devant sa femme qui, à son tour, succombe à sa douleur; une troupe de comédiens y paraît, comptant la recette qu'elle vient de faire; une toile qui se lève et se baisse produit des changements à vue. Au reste, voici la piquante mise en scène de la pièce, telle que nous la fait connaître le machiniste Mahelot[1] : « Il faut au milieu un palais bien orné. A un côté du théâtre un antre pour un magicien au-dessus d'une montagne; de l'autre côté du théâtre un parc. Au premier acte une nuit, une lune qui marche, des rossignols, un miroir enchanté, une baguette pour le magicien, des carcans ou menottes, des trompettes,

1. *Mémoire de plusieurs décorations*, f^os^ 34 et 35. Mahelot a, par inadvertance, attribué cette mise en scène à *Mélite*. Voyez Rigal, *Alexandre Hardy*, p. 685, n° 1 ou *le Théâtre français avant la période classique*, p. 316-8. (Au début de son livre sur *Molière et son temps*, M. Karl Mantzius a contesté que cette mise en scène s'appliquât à *l'Illusion*.)

des cornets de papier, un chapeau de cyprès pour le magicien. »

Alors que l'Hôtel de Bourgogne se mettait ainsi en frais de machinerie et d'*accessoires* pour représenter *l'Illusion*, Corneille avait sans doute commencé à écrire *le Cid*. Est-il vraisemblable qu'il ait brusquement et spontanément adopté pour cette nouvelle œuvre une poétique absolument contraire à celle qu'il avait constamment suivie jusque-là?

IV

A vrai dire, je crois que Corneille abordait le sujet du *Cid* dans des dispositions tout autres que celles qu'il avait apportées à *l'Illusion*. Cette œuvre, irrégulière de tout point, était une folle entreprise qu'on ne pouvait recommencer tous les jours, et plus *l'Illusion* avait été hardie, plus son auteur devait être tenté de soumettre à un plan rigoureux et d'écrire sur un ton soutenu sa prochaine œuvre. Mélange singulier d'audace et de prudence, le poète normand, qui plus tard devait montrer tant de déférence et en même temps donner tant d'entorses à la *Poétique* d'Aristote, s'était fait une tactique de pencher alternativement vers l'un ou vers l'autre des deux partis qui se disputaient alors le théâtre : les réguliers et les irréguliers. *Mélite* pouvant être revendiquée par ces derniers, *Clitandre* avait été, en faveur des autres, soumis à la loi des vingt-quatre heures; l'action de *la Veuve* et de *la Galerie du Palais* durant cinq jours, celle de *la Suivante* n'avait pas eu plus de durée qu'il n'en fallait à la

représentation et à un repas pris entre le premier et le deuxième acte. Après *la Suivante*, Corneille avait encore renfermé dans les vingt-quatre heures *la Place royale* et *Médée* : c'est que, peu à peu, les réguliers l'emportaient et que leur influence devenait prépondérante. Aussi, *l'Illusion* ayant donné aux irréguliers une nouvelle et éclatante satisfaction, il importait de revenir bien vite à la règle et d'écrire *le Cid* dans un esprit déjà classique.

Mais ici prenons garde. Rien ne paraît plus aisé à entendre que ces mots : un esprit déjà classique, et rien en réalité ne peut causer plus de malentendus et de confusion. L'esprit classique de 1636 pouvait-il être celui de 1667 ou même de 1640? Dès 1640, l'esprit classique comportait le dédain du spectacle, l'unité parfaite de l'action, un lieu rigoureusement unique : or, entre 1634 et 1636, Rotrou croyait être classique quand il représentait le sacrifice d'Arcas sur le tombeau d'Hercule et le demi-dieu descendant du ciel au bruit des tonnerres [1]; Benserade croyait être classique quand il ajoutait à une *Mort d'Achille* l'entrevue d'Achille et de Priam et la mort d'Ajax; Mairet et Scudéry croyaient l'être quand ils montraient à la fois au public, l'un tout le palais de Syphax et un endroit quelconque de la ville de Cirtha, l'autre la chambre de Calpurnie, la salle où se réunissaient les conjurés complotant la mort de César, la salle du Sénat où le dictateur était tué [2]. Consultons la littérature critique du temps. Elle était pleine de discussions sur la règle des vingt-quatre heures; — l'unité de lieu, plus difficile à

1. *Hercule mourant.*
2. *Sophonisbe; la Mort de César.*

obtenir et même à concevoir tant que régnait encore le système décoratif complexe, n'était réclamée que d'une façon vague et timide, mais les réguliers combattaient l'éparpillement de l'action dans des lieux trop nombreux et trop différents; — il était moins question de l'unité d'action, dont le principe paraissait aussi généralement admis que la nature en était peu comprise; — quant à la nécessité d'idéaliser le drame, je ne sache pas que personne alors en ait parlé.

Telles étaient les idées des rivaux de Corneille, telles étaient les idées de Corneille lui-même, quand, sur les indications de M. de Chalon [1], il alla chercher dans le chef-d'œuvre de Guillen de Castro le sujet de sa tragi-comédie du *Cid*. Corneille n'avait pas renoncé à la tragi-comédie; d'ailleurs, s'il y avait renoncé, il n'eût eu que faire de lire les Espagnols : leur *comedia* était à peu près l'équivalent de notre tragi-comédie, et c'étaient des tragi-comédies que Rotrou rapportait de son com-

1. On connaît l'anecdote rapportée par Beauchamps dans ses *Recherches sur les Théâtres de France* (t. II, p. 157) : « M. de Chalon, secrétaire des commandements de la reine-mère, avait quitté la Cour et s'était retiré à Rouen dans sa vieillesse; Corneille, que flattait le succès de ses premières pièces, le vint voir. « Monsieur », lui dit-il après l'avoir loué sur son esprit et ses talents, « le genre de comique que vous embrassez ne peut « vous procurer qu'une gloire passagère. Vous trouverez dans « les Espagnols des sujets qui, traités dans notre goût par des « mains comme les vôtres, produiront de grands effets. Apprenez « leur langue, elle est aisée; je m'offre de vous montrer ce que « j'en sais et, jusqu'à ce que vous soyez en état de lire par « vous-même, de vous traduire quelques endroits de Guillen de « Castro. » Ce récit a été évidemment arrangé après coup : l'opinion de M. de Chalon sur les comédies de Corneille est d'un critique par trop clairvoyant; et à quel moment, d'ailleurs,

merce avec Lope de Vega. La tragi-comédie étant un genre moins sévère et moins noble que la tragédie, plus fait pour contenter une frivole curiosité, Corneille n'avait pas de raison pour s'enfermer plus rigoureusement qu'il ne l'avait fait un an auparavant, quand il composait *Médée*, dans la peinture des sentiments et des passions. Au contraire, nous savons que la volonté arrêtée de se conformer à la règle des vingt-quatre heures l'a fait passer outre aux difficultés chronologiques et morales les plus graves; nous savons que le désir de promener son action dans le moins de lieux et dans les lieux les plus rapprochés possible, que dis-je? que le désir de paraître respecter complètement l'unité de lieu l'a fait se résigner à quelque obscurité. N'est-il pas raisonnable, n'est-il pas juste dès lors d'expliquer par cette volonté et par ce désir le plus grand nombre possible des changements introduits par le poète dans son modèle espagnol? Lorsque nous l'aurons fait, nous devinerons aisément quels motifs

cette opinion aurait-elle été soutenue? Après *Médée?* M. de Chalon oubliait donc cette tragédie! Avant *Médée?* Corneille a donc été bien peu convaincu par M. de Chalon, puisqu'il est revenu au genre de ses débuts dans *l'Illusion comique*! Mais, s'il faut faire des réserves sur le détail de l'anecdote, il ne convient pas, en revanche, d'en contester le fond, comme quelques-uns l'ont fait. Beauchamps tenait son récit du P. de Tournemine, professeur aux Jésuites de Rouen et en bonne posture pour être informé; et surtout ce récit est confirmé par une attaque lancée contre Corneille dans la *Querelle du « Cid »* et nullement relevée par notre poète : « Il ne vous étoit pas difficile, lui disait Claveret, de faire un beau bouquet de jasmin d'Espagne, puisqu'on vous en a apporté les fleurs toutes cueillies dans votre cabinet ». *Lettre du sieur Claveret au sieur Corneille, soy-disant autheur du « Cid »* (dans Taschereau, *Histoire de la vie et des ouvrages de P. Corneille*, 3e éd., t. I, p. 74).

l'ont décidé aux changements qui restent encore, et nous pourrons juger si *le Cid*, tel qu'il a été écrit, est le résultat de l'idéalisme de Corneille, ou si, au contraire, l'idéalisme de Corneille n'est pas en partie un résultat du *Cid*.

Supposons Corneille en face de son modèle espagnol, le lisant, le commentant, et se demandant comment il s'y faudra prendre pour le faire passer sur notre théâtre.

V

Guillen de Castro avait composé, sous le titre général de *Exploits de jeunesse du Cid (Mocedades del Cid)*, deux pièces qui se faisaient suite : la première se terminant par le mariage de Rodrigue et de Chimène, la seconde mettant en scène les exploits postérieurs de Rodrigue. — Évidemment c'était à la première seule que l'imitation devait être bornée : le temps où les tragi-comédies comprenaient deux ou plusieurs journées était décidément passé en 1636 [1].

Fallait-il du moins garder toute la matière dont Castro avait formé sa première partie?

Cette première partie débute au moment où Rodrigue est fait chevalier. Dans une scène brillante, le Roi arme Rodrigue en présence de divers

1. Les dernières pièces en deux journées qui aient paru sur le théâtre sont sans doute le *Tyr et Sidon* de Jean de Schelandre (sous sa deuxième forme), publié en 1628, le *Pandoste* de Puget de la Serre, publié en 1631, et quelques pièces de Hardy, restées inédites, qui ne peuvent être postérieures à cette même date de 1631.

personnages de la Cour, de l'Infante notamment (qui chausse les éperons au nouveau chevalier) et de Chimène, fille de don Gomès, comte de Gormas[1]. Toutes deux sont frappées de la grâce et de la bonne mine du nouveau chevalier; toutes deux se prennent à l'aimer. Mais l'amour de l'Infante est contrarié par la distance énorme qui sépare sa situation de celle de Rodrigue, et l'amour de Chimène va être lui aussi mis à une rude épreuve. Le Roi doit choisir un gouverneur à son fils. En plein conseil il accorde cette charge à Don Diègue[2], père de Rodrigue; en plein conseil aussi une altercation s'engage entre Don Diègue et Don Gomès, dont cette nomination ruine les espérances : Don Diègue reçoit un soufflet. — Un soufflet, c'est le déshonneur! Don Diègue rentre chez lui, l'âme navrée, décroche une épée, la brandit, s'aperçoit qu'elle est décidément trop lourde pour son bras vieilli, et appelle ses trois fils. Aux deux plus jeunes il serre violemment les doigts, et ils gémissent; à Rodrigue l'aîné il mord un doigt, et l'ardent jeune homme se dresse plein de courroux :

« Lâchez-moi, mon père; lâchez-moi à la malheure! Lâchez; si vous n'étiez pas mon père, je vous donnerais un soufflet.

— Et ce ne serait pas le premier.

— Comment?

— Fils de mon âme, voilà le ressentiment que j'adore, voilà la colère qui me plaît, la vaillance que je bénis[3]. »

1. Pour plus de clarté, je garde à ce personnage les noms que lui a donnés Corneille. Castro l'appelle le comte d'Orgaz, surnommé Lozano (c'est-à-dire *l'Orgueil*).

2. Diego Laynez.

3. Je suis l'excellente édition de M. Mérimée (*Bibliothèque*

Il faut que Rodrigue venge son père sur le père de sa maîtresse; la douleur du jeune héros est grande, mais il se décide à faire son devoir.

Donc, sur la place où se trouve le palais du Roi, le comte de Gormas passait. Rodrigue arrive en armes, et, après avoir répondu galamment à l'Infante qui lui adressait la parole d'une fenêtre où elle se tenait avec Chimène, après avoir laissé paraître une dernière fois la lutte que se livrent en lui l'amour et l'honneur, il aborde le Comte et le provoque. Le duel a lieu sur la place même. Don Diègue, qui vient hâter sa vengeance, encourage son fils; Chimène et l'Infante s'effraient. Bientôt le Comte, blessé à mort, pousse un cri; ses gens se jettent sur Rodrigue; l'Infante le protège contre eux, pendant que Chimène court embrasser le corps de son père.

La pièce de Guillen de Castro a trois actes, c'en est là le premier.

Au second, Chimène se rend au palais du Roi pour demander la punition de Rodrigue, que Don Diègue, soutenu par l'Infant, son élève, défend avec feu. Mais Rodrigue ne tient plus à la vie, maintenant qu'il a offensé sa maîtresse; il se rend dans la maison de Chimène, pour la supplier de le percer de sa propre épée, et, s'il consent enfin à ne pas mourir sur l'heure, c'est parce qu'elle lui avoue qu'elle ne le hait point. — Le reste de l'acte est découpé en scènes assez éloignées l'une de l'autre dans le temps et dans l'espace. Don Diègue atten-

méridionale, 1re série, t. II : *Première partie des Mocedades del Cid*, Toulouse, 1899, in-8); mais j'emprunte la traduction de M. Viguier (*Corneille* de M. Marty-Laveaux, t. III, p. 212).

dait avec anxiété son fils dans un lieu désert. Il le revoit avec joie ; mais, comprenant que l'action seule et le danger peuvent divertir une douleur comme la sienne, il l'envoie à la frontière du royaume combattre les incursions des Maures. Rodrigue passe devant un château de l'Infante et, la voyant au balcon, a encore une conversation courtoise avec elle. Puis il joint les ennemis et leur livre une bataille : la moitié de la bataille se passe sous nos yeux, l'autre nous est racontée par un pâtre peureux qui la contemple du haut d'un arbre. Enfin, nous revenons au palais, où nous faisons connaissance assez ample avec le fils du Roi, l'élève de Don Diègue. Rodrigue arrive, amenant un chef maure qu'il a fait prisonnier; Chimène demande une seconde fois justice, et le Roi exile le Cid, mais en l'embrassant.

Le troisième acte est postérieur au second de plus d'un an. L'Infante voudrait bien épouser le Cid; mais elle voit de quel amour est animée Chimène, et elle ne veut pas être un obstacle au bonheur de son amie. — Une troisième démarche de Chimène pour demander justice — démarche peu utile, puisque le Cid est toujours en exil — suggère au Roi l'idée d'une épreuve. On annonce à la jeune fille que Rodrigue est mort dans une embuscade; aussitôt sa douleur éclate à tous les yeux; mais elle ne veut point en convenir et déclare au contraire que, si quelqu'un tue Rodrigue en combat singulier, sa main lui est acquise. — Après une scène épisodique, où, dans les montagnes de Galice, Rodrigue secourt un lépreux, dort à côté de lui et, lorsque le lépreux se transfigure et le bénit,

s'aperçoit qu'il a secouru saint Lazare lui-même, arrive le combat singulier qu'on nous a annoncé. Mais Castro l'a mal rattaché à l'action. Rodrigue ne se bat point avec un champion de Chimène; il se bat, lui Castillan et pour la défense de la Castille, avec un terrible géant aragonais. Celui-ci, il est vrai, profite de l'offre imprudemment faite par Chimène pour déclarer qu'il l'épousera s'il est vainqueur.

Passons sur une scène où reparaît l'Infant, élève de Don Diègue, et où il est traité de faits historiques sans rapport avec l'histoire des deux amants. Chimène couverte d'habits de fête; Chimène, l'effroi dans l'âme et une joie affectée sur le visage, apporte une lettre qui lui fait présager la défaite et la mort de Rodrigue. Un nouveau stratagème décide du dénouement; mais cette fois c'est Rodrigue et non le Roi qui l'a imaginé. Un messager annonce qu'un chevalier arrive d'Aragon portant la tête de Rodrigue et venant l'offrir à Chimène. Chimène, consternée, avoue toute la force de son amour : alors Rodrigue paraît.

Le Roi. — Quel est l'auteur de ces fausses nouvelles? où est-il?

Rodrigue. — Les nouvelles étaient très vraies, au contraire. Remarquez-le bien : tout ce que j'ai fait annoncer, c'est que d'Aragon un chevalier venait pour offrir à Chimène la tête de Rodrigue devant vous et en présence de cette Cour. Or ce sont là toutes choses bien vraies, car je viens d'Aragon et je ne viens pas sans ma tête.... Je la présente en ce moment à Chimène. Elle n'a point dit dans sa proclamation si elle la voulait vivante, ou morte, ou coupée. Puisque je lui porte la tête de Rodrigue, il est juste qu'elle soit mon épouse.

LE ROI. — Rodrigue a raison; je prononce le jugement en sa faveur [1].

Et, le soir même, l'évêque de Palencia unira Rodrigue et Chimène. Il y a trois ans environ que l'action a commencé.

Telle est l'œuvre que lit Corneille, et, sauf le dernier incident, peu en rapport avec la gravité du sujet, il l'admire comme il convient; il se promet d'en respecter le plus possible l'ordonnance, les grandes scènes, les beautés diverses. Il y faudra faire des changements pourtant, et qui ne laisseront pas d'avoir leur importance.

Tout d'abord, il sera nécessaire d'abréger singulièrement la durée de l'action; au lieu de trois ans il conviendra de se borner à vingt-quatre heures, puisque ainsi le veut une règle dont M. Chapelain, M. de Mairet et Mgr le Cardinal parlent sans cesse, et qui a pour elle, paraît-il, l'autorité imposante d'Aristote. Pour resserrer l'action en vingt-quatre heures, il faudra supprimer la scène où Rodrigue est armé chevalier; — Don Diègue cherchera son fils par la ville, au lieu de l'attendre dans un lieu désert où il serait trop long pour Rodrigue d'aller; — trois démarches de Chimène pour obtenir justice, c'est trop évidemment dans un laps de temps aussi court : tout au plus sera-t-il possible d'en admettre deux, l'une après le duel qui sépare les deux amants, l'autre après la victoire de Rodrigue, qui pourrait mettre celui-ci au-dessus des lois et des revendications de Chimène [2]; — le combat singulier contre

1. *Corneille*, III, p. 237.

2. « Cette même règle (des vingt-quatre heures) presse aussi trop Chimène de demander justice au Roi la seconde fois. Elle

le géant aragonais ne pourra plus avoir lieu sur la frontière d'Aragon, mais à la Cour même du Roi.

Et ce n'est pas tout; Rodrigue sera dans l'impossibilité d'aller chercher lui-même les Maures là où ils sont : il faudra que ceux-ci viennent exprès pour se faire battre par lui. Eh bien! ils viendront[1]. Mais comment? la Cour du Roi de Castille est à Burgos, et il est difficile d'admettre que les Maures arrivent par terre jusqu'à Burgos sans qu'on ait fait quelque effort pour les arrêter. Leur incursion serait plus naturelle s'ils venaient par eau. Faisons-les donc venir par eau. (C'est toujours Corneille qui parle.) Séville n'est pas trop loin de la mer, sur le Guadalquivir; il se peut que le flux soit capable d'amener une flotte jusque-là, puique le mascaret sur la Seine se fait sentir jusqu'à Rouen : bien que Séville ne fût pas castillane alors, nous

l'avoit fait le soir d'auparavant, et n'avoit aucun sujet d'y retourner le lendemain matin pour en importuner le Roi, dont elle n'avoit encore aucun lieu de se plaindre, puisqu'elle ne pouvoit encore dire qu'il lui eût manqué de promesse. Le roman lui auroit donné sept ou huit jours de patience avant que de l'en presser de nouveau; mais les vingt et quatre heures ne l'ont pas permis : c'est l'incommodité de la règle. » (*Examen du Cid*, éd. Marty-Laveaux, t. III, p. 97.)

1. « Cette arrivée des Maures ne laisse pas d'avoir ce défaut, que j'ai marqué ailleurs (*Discours du poème dramatique*, t. I^er^, p. 43), qu'ils se présentent d'eux-mêmes sans être appelés dans la pièce, directement ni indirectement, par aucun acteur du premier acte. Ils ont plus de justesse dans l'irrégularité de l'auteur espagnol : Rodrigue, n'osant plus se montrer à la Cour, les va combattre sur la frontière; et ainsi le premier acteur les va chercher et leur donne place dans le poème, au contraire de ce qui arrive ici, où ils semblent se venir faire de fête exprès pour en être battus, et lui donner moyen de rendre à son roi un service d'importance qui lui fasse obtenir sa grâce. C'est une seconde incommodité de la règle dans cette tragédie. » (*Examen*, t. III, p. 98.)

supposerons que Séville était la capitale du roi de Castille. Les Maures viendront de nuit : Rodrigue les combattra au lieu de dormir, et pas une heure ne sera perdue[1].

Du même coup d'autres scènes disparaissent, celles qui se passaient pendant l'expédition de Rodrigue : la conversation avec l'Infante devant le château de plaisance, et la transfiguration du lépreux. — C'est une règle bien gênante, en vérité, que cette règle d'Aristote! Même après tant de réformes, elle obligera à presser singulièrement les événements, et Rodrigue n'aura guère le loisir de se reposer au milieu de tant de démarches de toutes sortes et de tant d'exploits[2].

1. « Passons à celle (à la règle) de l'unité de lieu, qui ne m'a pas donné moins de gêne en cette pièce. Je l'ai placé dans Séville, bien que Don Fernand n'en aye jamais été le maître; et j'ai été obligé à cette falsification pour former quelque vraisemblance à la descente des Maures, dont l'armée ne pouvoit venir si vite par terre que par eau. Je ne voudrois pas assurer toutefois que le flux de la mer monte effectivement jusque-là; mais comme dans notre Seine il fait encore plus de chemin qu'il ne lui en faut faire sur le Guadalquivir pour battre les murailles de cette ville, cela peut suffire à fonder quelque probabilité parmi nous, pour ceux qui n'ont point été sur le lieu même. » (*Examen*, t. III, p. 97-98.)

2. « Je ne puis dénier que la règle des vingt et quatre heures presse trop les incidents de cette pièce. La mort du Comte et l'arrivée des Maures s'y pouvoient entresuivre d'aussi près qu'elles font, parce que cette arrivée est une surprise qui n'a point de communication ni de mesures à prendre avec le reste, mais il n'en va pas ainsi du combat de Don Sanche, dont le Roi étoit le maître, et pouvoit lui choisir un autre temps que deux heures après la fuite des Maures. Leur défaite avoit assez fatigué Rodrigue toute la nuit pour mériter deux ou trois jours de repos, et même il y avoit quelque apparence qu'il n'en étoit pas échappé sans blessures, quoique je n'en aye rien dit, parce qu'elles n'auroient fait que nuire à la conclusion de l'action. » (*Examen*, t. III, p. 96-97.)

Du moins faut-il rendre cette justice aux vingt-quatre heures, qu'elles empêchent de promener l'action en cent lieux divers; ce qu'on appelle l'unité de temps rend plus facile l'unité de lieu. Puisque Rodrigue ne peut plus aller combattre ni le géant ni les Maures, l'action se passe tout entière dans Séville. Combien de lieux de Séville seront nécessaires? l'appartement du Roi, celui de l'Infante, celui de Chimène, une rue. Faut-il ajouter la maison de Don Diègue? A quoi bon? Don Diègue ne rentre chez lui que pour essayer son épée et pour éprouver ses fils : essayer son épée est inutile, il aura senti sa faiblesse au moment même où le Comte lui aura donné le soufflet; et quant aux fils, pourquoi les mettre tous trois sur la scène? deux n'y ont rien à faire, en somme; ce sont des personnages muets ou à peu près; en pareil cas, les comédiens confient les rôles à leurs moucheurs de chandelles, qui se tiennent ridiculement et provoquent les moqueries des spectateurs[1]. Supprimons les deux jeunes fils de Don Diègue, ainsi que tous les autres personnages inutiles. Don Diègue peut rencontrer son fils dans la rue ou sur une place publique pour lui confier sa vengeance[2]. La place publique

1. Voir ce que dit Corneille dans son *Examen*, t. III, p. 100, à propos des gentilshommes qui auraient dû accompagner Don Diègue au troisième acte : « Ces accompagnements inutiles de personnes qui n'ont rien à dire, puisque celui qu'ils accompagnent a seul tout l'intérêt à l'action, ces sortes d'accompagnements, dis-je, ont toujours mauvaise grâce au théâtre, et d'autant plus que les comédiens n'emploient à ces personnages muets que leurs moucheurs de chandelles et leurs valets, qui ne savent quelle posture tenir. »

2. « Le Comte et Don Diègue se querellent au sortir du palais; cela se peut passer dans une rue; mais après le soufflet

étant naturellement supposée au milieu du théâtre, il n'y aura ainsi que trois compartiments sur la scène, et, comme ils représentent des lieux fort rapprochés, le décorateur pourra même les indiquer d'une manière quelque peu indistincte : beaucoup penseront que l'unité du lieu est complètement respectée, — et n'est-ce pas, en effet, respecter les règles que de les apprivoiser adroitement avec notre théâtre[1]?

reçu, Don Diègue ne peut pas demeurer en cette rue à faire ses plaintes, attendant que son fils survienne, qu'il ne soit tout aussitôt environné de peuple, et ne reçoive l'offre de quelques amis. Ainsi il seroit plus à propos qu'il se plaignît dans sa maison, où le met l'Espagnol, pour laisser aller ses sentiments en liberté; mais en ce cas il faudroit délier les scènes comme il a fait... » (*Examen*, t. III, p. 99.) — *Délier les scènes* passait pour une faute grave en 1660, au temps où Corneille écrivait ses *examens*; mais il n'en était pas de même en 1636, quand la décoration simultanée existait encore. Corneille avait souvent *délié les scènes* dans *le Cid*, et il avoue lui-même, dans le *Discours des trois unités* (t. Ier, p. 120), que « la liaison des scènes n'y est pas gardée ». Ce n'est donc pas de peur de les *délier* une fois de plus qu'il avait commis l'invraisemblance dont il s'accuse dans son *Examen*. La vérité est que, trois compartiments (un au fond, un sur chaque côté) formant en quelque sorte le minimun de la décoration simultanée, Corneille n'avait pas voulu en ajouter un quatrième, qui aurait à la fois dérangé la symétrie et accusé aux yeux la complexité du décor.

1. « J'aime à suivre les règles; mais loin de me rendre leur esclave, je les élargis et resserre selon le besoin qu'en a mon sujet.... Savoir les règles, et entendre le secret de les apprivoiser adroitement avec notre théâtre, ce sont deux sciences bien différentes. » (*Épître* dédicatoire de *la Suivante*, 1637, t. II, p. 119).

On lit dans les *Observations* de Scudéry *sur le Cid* (t. XII, p. 455) : « Devant que passer de la conduite de ce poëme à la censure des vers, disons encore que le théâtre en est si mal entendu, qu'un même lieu représentant l'appartement du Roi, celui de l'Infante, la maison de Chimène et la rue, *presque sans changer de face*, le spectateur ne sait le plus souvent où sont les acteurs. » L'Académie dit aussi (t. XII, p. 482) : « Quant au

Pour le reste, il sera facile de suivre la pièce espagnole. Mais n'aura-t-elle pas trop perdu à tant de mutilations? se tient-elle encore? — Mais oui; il semble même qu'elle se tient mieux. Car quel est le sujet, en somme? N'est-ce pas l'amour de Rodrigue et de Chimène en lutte avec l'obligation cruelle où ils sont : l'un de tuer le père de sa maîtresse, l'autre de demander justice contre celui qu'elle adore? Tout ce qui ne rappelle pas ce sujet affaiblit l'impression du spectateur. C'était une noble scène que celle du lépreux, mais qu'importait-elle à l'action?

théâtre, il n'y a personne à qui il ne soit évident qu'il est mal entendu dans ce poëme, et qu'une même scène y représente plusieurs lieux. » Corneille écrit de son côté (*Discours des trois unités*, t. I^er^, p. 120) : « Le théâtre, dès le premier acte, est la maison de Chimène, l'appartement de l'Infante dans le palais du Roi, et la place publique; le second y ajoute la chambre du Roi; et sans doute il y a quelque excès dans cette licence ». Mais le rusé poète ajoute : « Pour rectifier en quelque façon cette duplicité de lieu quand elle est inévitable, je voudrois qu'on fît deux choses : l'une, que jamais on ne changeât dans le même acte, mais seulement de l'un à l'autre, comme il se fait dans les trois premiers de *Cinna*; l'autre, que ces deux lieux n'eussent point besoin de diverses décorations, et qu'aucun des deux ne fût jamais nommé, mais seulement le lieu général où tous les deux sont compris, comme Paris, Rome, Lyon, Constantinople, etc. Cela aideroit à tromper l'auditeur, qui, ne voyant rien qui lui marquât la diversité des lieux, ne s'en apercevroit pas, à moins d'une réflexion malicieuse et critique, dont il y en a peu qui soient capables, la plupart s'attachant avec chaleur à l'action qu'ils voient représenter. Le plaisir qu'ils y prennent est cause qu'ils n'en veulent pas chercher le peu de justesse pour s'en dégoûter; et ils ne le reconnoissent que par force, quand il est trop visible, comme dans *le Menteur* et *la Suite*, où les différentes décorations font reconnoître cette duplicité de lieu, malgré qu'on en ait. » Le mot de Scudéry : « un même lieu représentant l'appartement du Roi, celui de l'Infante, la maison de Chimène et la rue, *presque sans changer de face* », prouve que Corneille n'avait pas attendu à 1660 pour étudier l'art de *tromper l'auditeur*.

Les démarches de Chimène, étant trop nombreuses, faisaient longueur : réduites à deux, elles paraîtront plus fortes. N'y a-t-il pas lieu d'agir encore dans ce sens et, par exemple, de supprimer l'Infante qui ne tient en rien à la pièce? Puisque le géant aragonais ne peut plus rester sur les frontières de l'Aragon, pourquoi ne pas corriger la faute de Castro, qui fait intervenir ici un intérêt politique dont nous n'avons que faire, au lieu de nous occuper seulement des intérêts des personnages? Oui, il faudra que l'adversaire de Rodrigue soit uniquement le champion de Chimène; ce sera un candidat à sa main, et le peu d'attention que lui accordera Chimène fera ressortir encore l'amour qu'elle éprouve pour le Cid. — D'autre part, Castro a-t-il pris soin de tirer toute l'émotion possible de la mise en présence des deux amants? C'est l'aveu de l'amour de Chimène qui donne à Rodrigue la force de combattre contre les Maures; pourquoi ne serait-ce pas un aveu analogue qui lui donnerait la force de combattre contre le géant, — ou contre le personnage par lequel le géant sera remplacé? Est-ce qu'une seconde entrevue des deux amants risque d'être moins émouvante que la première? A vrai dire, elle devra l'être davantage, car, plus Rodrigue a montré sa vaillance, plus Chimène doit éprouver de douleur d'être séparée de lui, — et plus Chimène s'est montrée fidèle à son devoir, plus Rodrigue doit sentir avec amertume qu'un aussi noble cœur était fait pour battre contre le sien.

Oui, la pièce gagnera à ces modifications, car l'unité d'impression et d'action en sera mieux assurée. Je ne vois qu'une difficulté; mais elle est

grave. En supprimant la scène où Rodrigue est armé chevalier, celle du duel[1], celle où Rodrigue, au loin, devant un château, fait la rencontre de l'Infante, j'ai supprimé tous les points de contact entre cette Infante et Rodrigue; dès lors, à quoi ce personnage servira-t-il? A rehausser Rodrigue par les sentiments qu'éprouve une fille de roi pour un simple chevalier, et à faire ainsi mieux apprécier l'amour que Rodrigue porte à Chimène? Soit; mais c'est sans doute là un motif insuffisant pour faire paraître et parler à maintes reprises l'Infante, et je ne puis me dissimuler que ce personnage compromet l'unité que je venais d'assurer à la pièce. — Bah! les beaux esprits m'en voudront moins de compromettre l'unité d'action que de manquer à la règle des vingt-quatre heures, et le public ne m'en voudra sans doute pas du tout : c'est une tragi-comédie que j'ai à écrire, et la rivalité de l'Infante et de Chimène est bien dans les traditions de la tragi-comédie. La pièce serait trop courte si j'en éliminais tout ce que peut dire et faire mon personnage; et un seul rôle important de femme, serait-ce assez? Je ferai jouer Chimène par la Villiers, dois-je me résigner à ne pas faire jouer la Beauchâteau[2]?

1. Il va en être question tout à l'heure.

2. *Observations* de Scudéry *sur le Cid* (t. XII, p. 450) : « D. Urraque n'y est que pour faire jouer la Beauchâteau. » — Corneille, *Discours du poème dramatique* (t. I^er^, p. 47-48) : « Les épisodes sont de deux sortes, et peuvent être composés des actions particulières des principaux acteurs, dont toutefois l'action principale pourroit se passer, ou des intérêts des seconds amants qu'on introduit, et qu'on appelle communément des personnages épisodiques.... Aristote blâme fort les épisodes détachés, et dit *que les mauvais poètes les font par ignorance, et les bons en faveur des comédiens pour leur donner de l'emploi.* L'Infante du *Cid* est de ce

Voilà l'ensemble construit. Pour le détail, n'aurai-je qu'à le reproduire fidèlement de l'œuvre espagnole? J'ai bien peur que non. Il faudra d'abord changer le dénouement : l'artifice de Rodrigue est trop grossier, et il m'est impossible de faire s'épouser au bout de vingt-quatre heures deux amants qu'un tel fossé de sang sépare. La conclusion devra être moins précipitée. Mais cette conclusion, quelle sera-t-elle? le mariage à plus ou moins longue échéance? bien des gens vont se récrier et appeler Chimène une parricide; — la rupture définitive entre Rodrigue et Chimène? cette solution attristera les âmes sensibles après tant de larmes que les malheurs des deux amants leur auront coûté. Mieux vaut donc jeter quelque idée du mariage futur, avec une incertitude de l'effet; chacun conclura selon son goût et son humeur à la réalisation ou à la non réalisation de ce mariage [1].

Bien d'autres scènes aussi devront changer de caractère. Je ne puis songer à faire souffleter Don Diègue devant le Roi : peut-être se permettait-on, au XII[e] siècle, de souffleter le favori d'un souverain devant le souverain même ; mais les spectateurs sont des hommes d'aujourd'hui et ils trouveraient qu'un pareil acte manque singulièrement de respect à la majesté royale [2]. — Je ne puis davantage faire battre

nombre, et on la pourra condamner ou lui faire grâce par ce texte d'Aristote, suivant le rang qu'on voudra me donner parmi nos modernes. ».

1. Voir l'*Examen*, t. III, p. 93-94.

2. Même après avoir transformé cette scène, Corneille croit devoir s'excuser de n'avoir pas fait punir immédiatement le soufflet par le Roi, et d'avoir fait agir celui-ci « plus mollement qu'on ne feroit en ce temps-ci, où l'autorité royale est plus absolue ». (*Examen*, t. III, p. 96.)

Rodrigue et le Comte sur la scène : ce duel exciterait trop d'émotion dans la salle et trop de colère au Palais-Cardinal, au moment où Son Éminence condamne impitoyablement les duellistes. C'est déjà bien assez de hardiesse que de faire du point d'honneur et du duel les ressorts essentiels de l'action[1]. — La lutte contre les Maures a lieu de nuit, sur les bords d'un fleuve où une flotte aborde ; impossible de représenter cela : je remplacerai la bataille par un récit. Seulement... seulement je m'aperçois que toutes les scènes pittoresques et animées, toutes les scènes pour les yeux ont disparu : Rodrigue armé chevalier, la transfiguration du lépreux, la conversation au clair de lune avec l'Infante, Don Diègue s'escrimant avec son épée et éprouvant ses fils, le soufflet donné en pleine Cour royale, le duel, la bataille. Comme ma pièce va être décolorée et froide!

Et pourquoi donc? Il n'est pas toujours vrai, quoi qu'en dise Horace, que ce qu'on met sous les yeux du spectateur le frappe plus que ce qu'on se contente de confier à son oreille ; souvent les yeux amusent l'esprit et le forcent à se jouer à la surface des choses au lieu de pénétrer jusqu'à leur essence même et jusqu'à leur fond : un discours éloquent, un récit expressif, un dialogue animé et où tous les mots peignent l'âme des interlocuteurs, en apprennent souvent davantage et touchent plus profondément que des allées et venues, des luttes bruyantes, des spectacles pompeux. Le théâtre vit

1. On sait que Corneille, ayant écrit quatre vers trop expressifs sur le point d'honneur, n'a jamais osé les faire imprimer, ni peut-être les faire dire sur la scène. Voyez la *notice* de M. Marty-Laveaux, t. III, p. 17.

d'action, soit; mais d'abord agir n'est pas s'agiter, et ensuite on vit aussi bien moralement que physiquement; c'est agir que de penser, agir que de détester ou d'aimer, agir que de vouloir. Et le spectateur s'intéressera aux personnages de la pièce s'ils agissent de cette manière, à la condition que le poète saura rendre dans ses vers leurs pensées, leurs passions et leurs volontés, à la condition qu'il saura faire vivre et faire voir en quelque façon des âmes. Suis-je capable de remplir ce programme? Il me le semble. Renonçons donc sans regret à un pittoresque, après tout, facile : attachons-nous hardiment à spiritualiser le drame.

VI

Je demande pardon à Corneille d'avoir osé le faire parler — et le faire parler en termes aussi insuffisants. Mais ceux de mes lecteurs qui ont bien voulu lire mes notes, ceux qui connaissent les *préfaces*, les *examens* et les *discours* de Corneille ont vu que je me contentais souvent de reproduire les idées qu'il a exprimées lui-même; là où j'ai été plus hardi, je crois n'avoir trahi en rien ses pensées et ses sentiments. Je crois que l'auteur de *Mélite*, de *Clitandre*, de *Médée* et de *l'Illusion comique* n'a pas entrepris *le Cid* avec le projet arrêté de supprimer le spectacle. Ce qui le préoccupait, c'était d'observer la règle des vingt-quatre heures, de réduire le champ de son drame et d'imiter le mieux possible son modèle. Seulement, ce modèle était tel que, pour le bien imiter, il fallait transformer en

partie les procédés et les traditions en vigueur. Corneille était maintenant de taille à ne pas reculer devant une pareille tâche. Il avait trente ans, il avait fait le tour de l'art dramatique contemporain, il avait réfléchi sur ses œuvres et sur celles des autres, sa poétique s'élargissait, son génie avait mûri. Aux prises avec une belle œuvre comme celle de Castro, il se sentit capable d'en conserver les beautés tout en écrivant une œuvre plus appropriée aux besoins nouveaux de son temps, tout en écrivant une œuvre éminemment originale.

Cette originalité, d'ailleurs, devait empêcher qu'en 1636, ou 1637, la pièce ne fût de tout point bien comprise. Aujourd'hui l'indétermination, le vague de la fin du *Cid* la rendent à nos yeux éminemment belle et poétique; nulle part mieux que là l'idéalisme ne triomphe; nulle part n'est mieux marquée la subordination des faits aux sentiments. Mais le dénouement du *Cid* était si nouveau pour les contemporains, habitués aux procédés de la tragi-comédie traditionnelle, que la plupart ne l'ont point entendu. Scudéry s'obstine à répéter que Chimène épouse Rodrigue. Est-ce de sa part mauvaise foi? Non, sans doute, car il était trop facile de lui répondre, et d'ailleurs il ne saurait être question de mauvaise foi de la part de l'Académie, et l'Académie tombe dans la même erreur. Pourquoi? Parce qu'aux yeux de l'Académie, comme aux yeux de Scudéry, un dénouement ne peut être constitué que par un fait matériel. Si on avait fait comprendre à l'Académie et à Scudéry que le mariage n'avait pas lieu, ils auraient crié plus haut encore : « Mais alors il n'y a donc pas de dénouement! » Eh

bien si, il y a un dénouement, mais qui n'a rien de matériel. La mort du Comte a laissé dans le cœur de Chimène de l'amour pour Rodrigue, tout en la déterminant à poursuivre résolument sa perte. Peu à peu Chimène en arrive à aimer Rodrigue d'une passion plus forte qu'auparavant, d'une passion accrue par l'admiration, en même temps qu'elle perd peu à peu le droit et le courage de le poursuivre. Le cadavre du Comte est toujours entre eux deux; mais, sauf ce point, ils sont plus unis qu'au début de la pièce. Il y a donc eu une évolution de sentiments, une action; cette évolution et cette action sont terminées.

Est-ce par la même inexpérience qu'il faut expliquer une autre grave erreur de l'Académie? Quand Chimène, trompée par le Roi[1], a cru Rodrigue mort et s'est pâmée de douleur, elle proteste contre le soin que prend le Roi de la rassurer; elle explique sa pâmoison par sa joie d'abord, puis par son dépit de voir Rodrigue mourir glorieusement et non pas sur un échafaud infâme. Purs sophismes, et qui font sourire! Mais, si la scène est écrite sur un ton peu tragique, le personnage de Chimène n'en est pas moins admirable là comme ailleurs, et on ne sourit de ses paroles qu'avec une sympathique émotion. L'Académie, dans ses *Sentiments sur le Cid*[2], s'étonne que Chimène veuille ici dissimuler son amour : n'a-t-elle pas dit plus haut qu'elle ne craignait pas de le proclamer?

Et je veux que la voix de la plus noire envie

1. Acte IV, 5.
2. Tome XII, p. 482.

Élève au ciel ma gloire et plaigne mes ennuis,
Sachant que je t'adore et que je te poursuis.
(Acte III, scène 4, vers 970-972.)

« Par cette inégalité de Chimène, le poète fait douter s'il a connu l'importance de ce qu'il lui avoit fait dire lui-même :

Sachant que je l'adore et que je le poursuis [1],

et laisse soupçonner qu'il ait mis cette généreuse pensée dans sa bouche plutôt comme une fleur non nécessaire que comme la plus essentielle chose qui servît à la constitution de son sujet. » L'Académie ne voit pas que Chimène tout à l'heure était, en effet, fermement résolue à poursuivre et à perdre Rodrigue, et que peu à peu elle l'a moins voulu, et que son amour, qui lui paraissait noble tant qu'il ne l'empêchait pas de garder tout pouvoir sur sa volonté, lui paraît une faiblesse maintenant qu'il commence à balancer en elle cette volonté. De plus, tant que Rodrigue n'avait pas rendu un éminent service à l'État, l'amour de Chimène n'avait aucune chance de se satisfaire; maintenant que Rodrigue ne peut plus être condamné, Chimène n'aurait qu'à céder à son amour pour que le mariage fût possible; elle a donc peur de son amour. Tout cela est profondément étudié, très dramatique, très vrai. L'Académie ne le sent pas. Voltaire non plus, ce qui fait supposer que le sens critique seul a manqué à l'une comme à l'autre. Mais Voltaire a pu être aussi égaré par son parti pris contre Corneille, et l'Académie par son inaptitude à voir dans un drame autre chose que des événements.

1. Tel est le texte des *Sentiments de l'Académie.*

VII

C'est ainsi que, la beauté du *Cid* éclatant à tous les yeux (sauf, bien entendu, à ceux des jaloux), on ne percevait qu'imparfaitement ce qui en faisait la nouveauté féconde. Aussi bien Corneille n'avait-il pas eu jusqu'au bout le courage de son idéalisme, et la pièce se ressentait-elle trop des préoccupations qui avaient présidé à sa naissance.

Aujourd'hui, si nous voulons comprendre et accepter les sentiments divers dont Rodrigue et Chimène sont animés, si nous voulons ne pas nous révolter contre le sujet et sa mise en œuvre, il nous faut oublier tous les efforts que Corneille a faits pour marquer son obéissance à la règle des vingt-quatre heures. Pour peu que nous nous en souvenions, pour peu que nous en croyions les indications — heureusement assez rares — que Corneille a données pour nous permettre de suivre sur notre montre la durée des diverses parties de la pièce :

> Hier ce devoir te mit en une haute estime...
> Du moins une heure ou deux je veux qu'il se délasse...
> (Acte IV, scène 2, v. 1169; acte IV, scène 5, v. 1449);

aussitôt notre pudeur, notre délicatesse, notre bon sens même protestent. Comment! c'est douze ou quatorze heures après la mort du Comte que le Roi dit à Chimène, en lui imposant la loi d'épouser le vainqueur du combat singulier demandé par elle :

> Tu t'en plains; mais ton feu, loin d'avouer ta plainte,
> Si Rodrigue est vainqueur, l'accepte sans contrainte.
> Cesse de murmurer contre un arrêt si doux!
> (Acte IV, scène 5, v. 1461-1463.)

Ce roi est un malappris. Comment! est quinze ou seize heures après la mort du Comte que Rodrigue vient pour la seconde fois, en plein jour, voir Chimène et que celle-ci l'encourage à sortir vainqueur d'un combat où il doit la conquérir! Scudéry a raison : Chimène est une parricide, et on a le droit de demander à Rodrigue s'il a donné de l'eau bénite en passant au pauvre Comte mort qui vraisemblablement est encore dans la maison de sa fille.

Seulement, pourquoi prendrions-nous Corneille au mot? Libre à Chapelain et à Richelieu, après avoir poussé de toutes leurs forces le poète à appliquer la règle des vingt-quatre heures, de protester avec indignation contre les invraisemblances morales dont la règle est cause. Pour nous, nous n'avons que faire des règles, et nous ne consentons pas à laisser gâter un chef-d'œuvre pour si peu. S'il est vrai, comme nous nous sommes efforcés de le montrer, que le souci des prescriptions aristotéliques a poussé Corneille dans la voie de l'idéalisme et de la vraie tragédie, nous les en remercions; mais nous ne voulons pas payer ce bienfait trop cher. Quand un beau visage nous plaît, nous nous refusons à voir la verrue qui le dépare. Et si Corneille intervient et nous dit : « Mais vraiment la verrue y est, et la règle des vingt-quatre heures est appliquée », nous lui répondons à peu près comme Dorine à Orgon, ou comme Toinette à Argan : « Non, Monsieur, l'on ne vous croit pas, et la pièce est meilleure que vous ne voulez bien le dire ».

Pour qui veut tenir compte des indications chronologiques de Corneille, le poète a commis une faute énorme : tout en resserrant son action en

vingt-quatre heures, il a laissé se développer les passions et les sentiments, comme s'ils avaient à leur disposition un an ou deux. Mais c'est là une faute heureuse. Nous n'aurons qu'à négliger trois ou quatre mots, nous n'aurons qu'à supprimer la limitation importune, pour voir toutes les beautés de l'œuvre s'épanouir à l'aise. Alors nous ne dirons plus que l'action se passe en un jour, mais nous ne dirons pas davantage qu'elle se passe en une année. Nous perdrons tout vain souci des jours et des heures[1]. Occupés à contempler des âmes humaines, nous les placerons d'instinct et nous nous placerons avec elles hors du temps.

Du *Cid* à *Cinna*, et surtout du *Cid* à *Phèdre*, un des grands progrès de l'idéalisme consistera à rendre de moins en moins nombreux les événements dont la trame soutient l'action tragique. Mais un progrès tout aussi grave consistera à nous faire de plus en plus sentir que les événements extérieurs sont un simple point de départ pour l'action intime, qui, elle, ne se mesure pas au compas du temps et de l'espace. Si

1. D'Aubignac lui-même, au moment d'exposer sa théorie réaliste de la *vraisemblance*, fait l'aveu suivant : « J'ai vu des gens qui travaillaient depuis longtemps au théâtre lire ou voir un poème par plusieurs fois sans reconnaître ni la durée du temps, ni le lieu de la scène, ni la plupart des circonstances des actions les plus importantes pour en découvrir la vraisemblance ». (*Pratique du théâtre*, livre II, chap. II, p. 69 de l'éd. d'Amsterdam, 1715.) — Et Corneille écrit dans son *Discours de la tragédie* (t. Ier, p. 96) : « Je me suis toujours repenti d'avoir fait dire au Roi, dans *le Cid*, qu'il vouloit que Rodrigue se délassât une heure ou deux après la défaite des Maures avant que de combattre Don Sanche ; je l'avois fait pour montrer que la pièce étoit dans les vingt-quatre heures ; et cela n'a servi qu'à avertir les spectateurs de la contrainte avec laquelle je l'y ai réduite ».

l'on y regardait de près, plus d'une tragédie de Racine suppose une durée sensiblement supérieure à vingt-quatre heures et un lieu plus complexe que le traditionnel vestibule de palais. Mais si l'on y regardait de près, c'est qu'on n'aurait pas subi le charme de l'art classique et c'est qu'on n'aurait pas compris quelle est la vraie nature de notre tragédie.

Juillet 1897.

« POLYEUCTE »

ET L'ACHÈVEMENT

DE LA TRAGÉDIE CORNÉLIENNE

I

Notre histoire littéraire va s'éclaircissant et se précisant de plus en plus; mais, même aux endroits sur lesquels on s'est le plus efforcé de faire porter la lumière, toutes les ténèbres ne se sont pas dissipées; même à propos des questions qui devraient être le mieux élucidées, des problèmes irritants se posent encore. C'est ainsi que les critiques ne sont pas d'accord sur la date où a paru *Polyeucte*. Au tome III de son édition de Corneille, Marty-Laveaux avait accepté la date traditionnelle de 1640; au tome X, il s'est ravisé et, par des arguments fort séduisants, s'est efforcé de faire prévaloir la date de 1643. Depuis, la plupart des auteurs se sont ralliés à cette dernière opinion. Taschereau pourtant a réfuté en détail et d'une façon ingénieuse l'argumentation de Marty-Laveaux, et a voulu en revenir à la date de 1640. A qui donnerons-nous raison? Nous pour-

rions hésiter, s'il nous fallait décider uniquement d'après les raisonnements des deux auteurs. Mais si, au contraire, ni l'un ni l'autre n'a vu exactement toutes les données du problème à résoudre, l'hésitation cesse et nous pouvons rejeter à la fois les deux conclusions proposées.

Et, en effet, ni Marty-Laveaux ni Taschereau n'ont vu l'importance pour la chronologie cornélienne d'un passage, pourtant cité quelque part dans l'édition des *Grands Écrivains*, celui où l'abbé d'Aubignac proteste contre les déclarations païennes de Stratonice et d'autres « acteurs » dans la tragédie de *Polyeucte*, et ajoute : « Cela fit un si mauvais effet, que feu M. le cardinal de Richelieu ne le put jamais approuver ».

Le cardinal de Richelieu étant mort le 4 décembre 1642, l'œuvre dont quelques passages ne purent *jamais* être approuvés par lui n'est pas de 1643 : elle n'est même pas des derniers mois de 1642. Et, d'autre part, *Horace* datant seulement de mars 1640, pour que *Polyeucte* fût de la même année, il faudrait que Corneille eût fait représenter en dix mois trois chefs-d'œuvre : *Horace*, *Cinna* et *Polyeucte*. Cela est-il vraisemblable?

Voici encore qui confirme notre raisonnement.

En 1643, Corneille faisait présenter au jeune roi Louis XIV un projet de lettres patentes pour obtenir que *Cinna*, *Polyeucte* et *Pompée*, joués sur le théâtre du Marais et que, « depuis quelque temps », les autres comédiens auraient entrepris de jouer librement sans aucun profit pour le poète, ne pussent être représentés que par des comédiens agréés de lui. Ainsi *Pompée* même, au printemps ou

à l'été de 1643[1], avait été joué depuis assez longtemps. Bien plus, Corneille, dans la dédicace du *Menteur*, nous apprend que *Pompée* et *le Menteur*, pièces de genres si différents, sont pourtant parties de la même main dans le même hiver. Cet hiver ne peut être que celui de 1642-1643. *Le Menteur* aura été composé vers la fin de l'hiver, et joué dans la deuxième moitié de 1643 (les comédies d'ordinaire se donnaient en été); *Pompée* aura été achevé tout au début, et joué peu avant la lettre fameuse de Sarrau, par exemple en novembre 1642. Voilà donc *Polyeucte* rejeté assez longtemps avant cette date, au début de 1642 ou à la fin de 1641.

Un accord des historiens sur ce point serait-il sans importance? Non certes; car nous voudrions comparer l'œuvre de Corneille aux œuvres qui avaient paru au théâtre immédiatement avant elles, et jusqu'ici nous ne le pouvons point; — nous voudrions savoir si le *Saint Eustache* de Desfontaines, tragédie chrétienne comme *Polyeucte* et datée par les frères Parfait de 1642, a été inspirée en partie par la pièce de notre poète ou a contribué au contraire à pousser Corneille dans la voie du théâtre religieux, et nous ne le pouvons point; — nous voudrions nous faire une opinion sur les rapports de *Polyeucte* avec la doctrine janséniste, dont le manifeste, l'*Augustinus* du fameux Jansénius, évêque d'Ypres, n'a paru qu'en 1640 à Louvain et en 1641 à Paris, et nous ne le pouvons point davantage.

Contentons-nous de quelques constatations moins précises, mais qui ne laissent pas d'avoir leur prix.

1. Rappelons que l'avènement de Louis XIV est du 14 mai.

D'abord, rien évidemment n'est janséniste dans *Polyeucte,* et la doctrine de la Grâce y est conforme à la plus pure et à la plus ancienne doctrine de l'Église. — Ensuite, que Corneille ait connu ou non le *Saint Eustache* de Desfontaines, sa tragédie chrétienne n'est pas une entreprise absolument neuve et originale : je ne veux point parler des *mystères* du moyen âge, oubliés au XVII^e^ siècle; mais Corneille devait être familier avec les *autos sacramentales* des Espagnols; il avait certainement lu des tragédies religieuses du XVI^e^ siècle; il ne pouvait guère ignorer, lui normand et rouennais, que le normand Troterel avait fait imprimer à Rouen en 1615 une tragédie de *Sainte Agnès*; et, plus tard, vers 1639, une première tragédie sur *Saint Eustache* avait été composée par le fécond et médiocre académicien Baro. — Enfin, rien de plus abondant, mais rien aussi de plus confus et de moins intéressant que la production dramatique des années où nous sommes arrivés. Il ne suffit plus de dire que Corneille se distingue parmi ses rivaux, comme au temps de *la Veuve*, ni qu'il en triomphe, comme au temps du *Cid* : il les domine tous d'une hauteur infinie alors qu'il écrit *Polyeucte.*

Polyeucte, c'est l'aboutissement et c'est le couronnement de tous les efforts méritoires tentés en faveur de la tragédie depuis un siècle, c'est la perfection enfin obtenue du genre tragique, — c'est l'apogée du génie cornélien. Avec quel respect et avec quel attendrissement ne convient-il pas de saluer une pareille œuvre!

II

Je voudrais montrer comment dans *Polyeucte* sont venus se combiner et se fondre et se transfigurer, comme en une apothéose, les efforts, les inventions, les résultats antérieurs. Mais je ne puis passer en revue tous les caractères qui ont paru successivement constituer une bonne tragédie : il suffira d'en signaler quelques-uns parmi les principaux.

Pour les tragiques du XVI^e^ siècle, un principe essentiel c'était que l'action ne devait pas être prise à son commencement, mais vers son milieu ou vers sa fin : *in medias res*. Combien ce principe mal appliqué avait fait composer de tragédies froides, vides, formées uniquement d'un dénouement et de quatre actes et demi de dissertations superflues, on le sait; le principe n'en était pas moins excellent et bien fait pour donner à la tragédie une unité, une concentration remarquables. — Les *songes* avaient moins d'utilité et ne constituaient qu'un ornement plus ou moins solide; la plupart des auteurs en avaient ridiculement abusé, les employant sans raison, n'en tirant aucun effet; ils pouvaient être heureusement employés pourtant. — Et de même les *récits*, que l'on faisait si nombreux, si pompeux, si uniformément oratoires, qui étaient débités par un messager banal devant des auditeurs quelconques, nullement intéressés dans l'action, ces récits avaient leur place naturelle dans la tragédie puisqu'ils évitaient le spectacle des scènes violentes, mais à la condition d'être nécessaires, d'être courts, d'être

faits à des personnages en qui ils produisissent des émotions et des luttes morales, de devenir de l'action, en un mot, au lieu d'être des intermèdes oratoires. — Et les *monologues* aussi, s'ils étaient rares, s'ils étaient courts, s'ils se plaçaient aux moments où les héros principaux du drame avaient besoin de s'isoler pour se livrer ou pour résister à l'agitation de leur âme, les monologues pouvaient être un admirable instrument d'analyse psychologique et morale. — En dehors des monologues, la forme de langage employée était le *dialogue antithétique* où le vers s'oppose au vers, l'hémistiche à l'hémistiche. Pourquoi? Parce que c'était là une forme brillante et parce que Sénèque s'en était beaucoup servi. C'étaient des raisons peu sérieuses. Le dialogue antithétique pouvait être utile pourtant, pourvu qu'il ne sentît pas l'artifice, qu'il se plaçât aux seuls endroits où une sorte de duel de pensées et de sentiments doit s'engager entre les personnages principaux, pourvu qu'il supposât des idées et non des mots. — Tout cela avait été senti vaguement par quelques-uns des meilleurs poètes tragiques du XVI^e^ siècle, par Jean de La Taille surtout; Corneille le premier devait le voir d'une façon absolument nette, et le montrer, comme il l'avait vu.

Les poètes du XVI^e^ siècle mettaient des chœurs dans leurs tragédies : Hardy les avait supprimés. Mais une trace du lyrisme était restée, c'étaient les *stances*. Faire prononcer des strophes lyriques à des personnages qui ne nous intéressent point, comme le roi Égée dans *Médée*, ou dans des situations médiocrement critiques, comme trop souvent ailleurs, c'était rompre d'une façon fâcheuse avec le rythme

et le ton ordinaires de la pièce, c'était trop montrer que le poète intervenait lui-même et cherchait à faire parade de sa facilité ou de son habileté poétiques. Mais là où un tourbillon de pensées s'agite dans l'âme, là où la douleur, l'angoisse, la joie ont quelque chose de trop fort ou de trop subtil pour se traduire dans le langage ordinaire, là où la musique seule semble pouvoir rendre tout ce qu'il y a de puissant, de vague et de surhumain dans les sentiments des personnages, pourquoi la poésie lyrique n'interviendrait-elle pas? C'est au monologue en alexandrins à analyser ce qui s'agite de réel dans l'âme des personnages; mais c'est aux stances à nous faire sentir ce qui s'y agite d'idéal. Nous connaissons les stances de Rodrigue, elles ne sont pas plus belles que les stances de Polyeucte.

Hardy n'avait pas seulement supprimé les chœurs; il avait animé la tragédie, il avait supprimé les scènes de remplissage, et Corneille sait maintenant profiter de ses réformes. Chose remarquable, il sait même profiter de la tragi-comédie. Dans *Médée*, dans *le Cid*, la tragi-comédie se mêlait abusivement à la tragédie : Corneille a travaillé à les séparer. Il y est arrivé et, sûr de lui maintenant, il peut, sans retomber dans les confusions anciennes, s'inspirer de l'ancienne complication tragi-comique pour remplir sa pièce : il peut prendre deux intrigues, et non pas les juxtaposer certes! — mais les unir intimement et les fondre.

Et toutes les tentatives légitimes des théoriciens ou des poètes tragiques de son temps, toutes celles qu'il a précédemment essayées lui-même sont reprises aussi et, cette fois, couronnées d'un plein

succès : l'emploi des trois unités, la mise en œuvre de l'histoire.... — Dirai-je que le moyen âge même semble apporter sa pierre au nouveau monument bâti par Corneille? On a souvent dit que *Polyeucte* se rattache aux anciens mystères, et l'on a eu tort, notre ancienne littérature dramatique étant sans doute ignorée de Corneille ; il n'en est pas moins vrai que ce qu'il y avait de plus intéressant dans les mystères se retrouve ici, à savoir le sentiment chrétien et ces idées religieuses qui ont transformé le monde, dont, que nous le voulions ou non, l'âme moderne a été imprégnée depuis tant de siècles. Parcourez ainsi toute l'histoire de notre théâtre et il vous semblera que tout ce qu'il y avait de meilleur, tout ce qu'il y avait de naturellement tragique dans les œuvres dramatiques antérieures se soit comme déposé et cristallisé dans cette œuvre pure, aux contours réguliers, aux couleurs éblouissantes, le *Polyeucte*.

Le sujet en est tiré des vies des saints recueillies par Surius et augmentées par Mosander. Polyeucte et Néarque, nous dit Surius, étaient deux cavaliers étroitement unis ensemble d'amitié ; ils vivaient en l'an 250 sous l'empire de Décius, leur demeure était dans Mélitène, capitale d'Arménie. Néarque était chrétien et Polyeucte suivait encore la secte des gentils.... Le chapitre est court ; une bonne partie en est consacrée à nous faire connaître l'amitié de Polyeucte et de Néarque et la façon dont Polyeucte a été converti. Corneille conservera-t-il ces détails? Non pas ; ce qui importe, c'est comment Polyeucte arrive au martyre et non comment il arrive au christianisme. Au moment où la pièce commence, la con-

version de Polyeucte sera achevée. Courons au milieu du sujet, *in medias res.*

D'après Surius, Polyeucte a renversé les idoles avant d'avoir été baptisé et il est mort sans autre baptême que son sang. Fort bien, la chose était commune du temps des persécutions, et la grâce souffle où elle veut; mais Corneille doit traduire de la façon la plus nette et la plus dramatique possible cette idée chrétienne de la grâce : c'est avec l'eau du baptême qu'elle descendra sur Polyeucte, c'est en recevant le baptême que Polyeucte recevra la force de proclamer sa foi devant les prêtres païens comme devant les bourreaux. Aucun auteur de mystères eût-il trouvé traduction plus saisissante, sans grossier réalisme, de l'acte divin qui est le point de départ de la tragédie?

Néarque sera fort embarrassant dans la tragédie, car, si on lui donne un rôle important, il divisera l'intérêt; sinon, il gênera. Corneille aura soin de le faire mourir avant son ami, et ainsi non seulement la difficulté disparaîtra, mais, Polyeucte assistant à cette mort et y puisant un nouveau feu, son héroïsme en sera mieux marqué.

Polyeucte, simple cavalier, avait pour beau-père Félix, « qui avait la commission de l'Empereur pour persécuter les chrétiens ». Corneille, pour plus de noblesse et pour être plus libre dans ses combinaisons, fera de Polyeucte un descendant des rois d'Arménie et de Félix un gouverneur d'Arménie. Ainsi, le peuple pourra s'émouvoir pour Polyeucte, et Félix, de son côté, aura plus de pouvoir pour agir, plus d'intérêt à garder son pouvoir.

Polyeucte avait pour femme Pauline. Pauline

supplie son époux de renoncer à sa foi ; Félix supplie, puis menace son gendre ; il le condamne enfin à la mort. C'est là tout ce que Surius fournissait à Corneille. Je me trompe, Surius lui fournissait autre chose, et que Corneille a eu soin de supprimer, dont il n'a même rien dit dans son résumé de Surius : c'est que Polyeucte avait *des fils*, un acte anonyme dit : *un fils*. Ce fils ou ces fils ne pouvaient pas être gardés.

Corneille ajoute à l'histoire de Polyeucte et de Pauline une autre histoire encore.

Pauline a aimé à Rome un chevalier romain riche en qualités, mais non en fortune, Sévère. Félix n'en a point voulu pour gendre, et Sévère, désespéré, s'est engagé dans l'armée qui combat contre la Perse, y a rendu d'éminents services, est devenu le favori de l'empereur ; un moment on l'a cru mort, mais il était prisonnier et, revenu au camp romain, il a assuré aux siens une nouvelle victoire. Sur sa demande sans doute, Décius l'envoie à Mélitène célébrer aux dieux un sacrifice d'actions de grâces ; il arrive plein de joie et d'émotion aux lieux où respire Pauline. Hélas ! Pauline, depuis quinze jours, a épousé un noble seigneur arménien, Polyeucte. Quels vont être les sentiments et la conduite de Sévère ? quels vont être les sentiments et la conduite de Pauline ? Voilà une intrigue bien profane, bien doucereuse à côté d'une intrigue sacrée ! et quels dangers ! Si Sévère n'amène rien, c'est une nouvelle Infante ; s'il amène des incidents, nous nous détournons du sujet essentiel, la pièce va être double, nous sommes dans la tragi-comédie !

Oui, nous sommes dans la tragi-comédie, mais

au point de départ de l'action et avant la pièce, si je puis dire; la pièce n'aura rien de tragi-comique, sauf quelques expressions galantes, que la tragédie, plus tard même, et au temps de Racine, n'a pas répudiées; la pièce ne sera pas double. Accordez seulement à Corneille, avant même que l'action s'engage et à ce moment où le spectateur le plus regardant ne refuse pas de concéder quelque chose au hasard, accordez-lui cette simple et, après tout, admissible coïncidence, que Sévère vient à Mélitène le jour précisément que Polyeucte a choisi pour son baptême, et vous allez voir avec quel art suprême Corneille soudera ses deux intrigues et fondra, pour ainsi dire, en un seul développement les deux thèmes qu'il s'était proposés. Polyeucte reçoit au baptême la grâce et un zèle ardent pour sa nouvelle religion, mais ce zèle pourrait ne pas se traduire par une insulte faite aux dieux, et la grâce pourrait amener seulement la sanctification du nouveau chrétien. Ce qui décide Polyeucte à faire un éclat, c'est le sacrifice solennel que vient célébrer Sévère. Descendant des rois d'Arménie et gendre du gouverneur, Polyeucte est obligé d'assister à cette cérémonie : se mêlera-t-il tranquillement et comme en complice aux vœux d'une troupe infidèle? Non, il ira dans le temple, mais pour y renverser les faux dieux. Ainsi, c'est Sévère qui a contribué à exalter la sublime folie de Polyeucte. C'est Sévère, non moins innocemment, qui contribuera au châtiment du martyr. Félix n'est pas un méchant homme, il aime sa fille, il aime son gendre, mais c'est un fonctionnaire qui craint les disgrâces et un homme qui craint la mort. Sa perte est assurée,

croit-il, si l'empereur sait qu'il a épargné Polyeucte. Que Sévère ne soit pas à Mélitène, et Félix trouvera peut-être un moyen de sauver son gendre sans se compromettre, il traînera du moins l'affaire en longueur ; la présence du favori de l'empereur l'effraie et le décide à sévir sans retard. C'est ainsi que l'intrigue imaginée par Corneille, loin de gêner l'action que lui offrait Surius, la détermine, l'appuie, la précipite.

Mais, après tout, l'intrigue et l'action sont choses secondaires dans une vraie tragédie. La peinture des caractères et des âmes est l'objet principal du poète ; est-ce que l'intrigue romanesque imaginée par Corneille ne va pas détourner notre attention du caractère et de l'âme de Polyeucte, ne va pas compromettre l'unité des caractères de Pauline et de Félix? Loin de là. D'abord, c'est grâce à Sévère que Polyeucte pourra déployer toute la grandeur de son âme : Polyeucte aime Pauline, en effet, bien moins que son Dieu, mais bien plus que lui-même ; il ne lui accordera rien de ce qui compromettrait sa foi, mais il forme pour elle deux vœux : le premier, c'est qu'elle devienne chrétienne ; et, si celui-ci n'est pas réalisable, le second est qu'elle épouse l'homme qu'elle a autrefois aimé et qui est si digne de son affection :

Ne *le* refusez pas de la main d'un époux.
S'il vous a désunis, sa mort vous va rejoindre ;
Qu'un feu jadis si beau n'en devienne pas moindre ;
Rendez-lui votre cœur et recevez sa foi ;
Vivez heureux ensemble, et mourez comme moi ;
C'est le bien qu'à tous deux Polyeucte désire.

Cela n'est-il pas admirable? N'est-ce pas là le der-

nier trait de l'héroïsme de Polyeucte? et pareille grandeur serait-elle possible sans l'intrigue que Corneille a ajoutée au fond sacré fourni par Surius?

Quant à Pauline, que pourrait-elle faire si Sévère n'existait point? aimer Polyeucte, le supplier de vivre pour elle, déplorer sa mort ou se convertir avec lui? Cela suffirait sans doute pour lui assurer un caractère intéressant; mais quelle richesse de sentiments, quelle grandeur d'âme ne gagne-t-elle pas à la création du personnage de Sévère! Voyez-la au second acte, à la fois sans faiblesse honteuse et sans insensibilité affectée, déclarant à Sévère quel tendre souvenir elle garde de lui et combien elle restera inflexible dans son double devoir de fidélité et d'affection envers Polyeucte. Voyez-la surtout au quatrième, alors que Polyeucte vient de la prier d'accepter la main de Sévère. Elle a tout fait pour sauver son mari et ne peut plus rien en sa faveur; lui-même l'invite à s'abandonner à son ancien amour; cet amour a toujours été pur et redevient légitime; Sévère se reprend à l'espérance et tourne vers elle des yeux où la tendresse ose reparaître. Pourquoi résisterait-elle à tant de considérations et refuserait-elle d'être heureuse encore? — Pourquoi?

> Sévère, connaissez Pauline tout entière.
> Mon Polyeucte touche à son heure dernière.
> Pour achever de vivre, il n'a plus qu'un moment;
> Vous en êtes la cause, encor qu'innocemment.
> Je ne sais si votre âme, à vos désirs ouverte,
> Auroit osé former quelque espoir sur sa perte;
> Mais sachez qu'il n'est point de si cruels trépas
> Où d'un front assuré je ne porte mes pas,
> Qu'il n'est point aux enfers d'horreur que je n'endure,
> Plutôt que de souiller une gloire si pure,
> Que d'épouser un homme, après son triste sort,
> Qui de quelque façon soit cause de sa mort.

Elle a de l'estime et de l'affection pour Sévère : cette affection et cette estime se traduiront par la pensée la plus haute et par la proposition la plus hardie :

Vous êtes généreux, soyez-le jusqu'au bout;
Mon père est en état de vous accorder tout,
Il vous craint, et j'avance encor cette parole
Que, s'il perd mon époux, c'est à vous qu'il l'immole.
Sauvez ce malheureux, employez-vous pour lui,
Faites-vous un effort pour lui servir d'appui.
Je sais que c'est beaucoup que ce que je demande,
Mais plus l'effort est grand, plus la gloire en est grande :
Conserver un rival dont vous êtes jaloux,
C'est un trait de vertu qui n'appartient qu'à vous;
Et si ce n'est assez de votre renommée,
C'est beaucoup qu'une femme autrefois tant aimée,
Et dont l'amour peut-être encor vous peut toucher,
Doive à votre grand cœur ce qu'elle a de plus cher.
Souvenez-vous enfin que vous êtes Sévère.
Adieu, résolvez seul ce que vous voulez faire.
Si vous n'êtes pas tel que je l'ose espérer,
Pour vous priser encor, je le veux ignorer.

— Et Sévère sera tel que Pauline le désire : pour n'être pas indigne d'elle, il s'efforcera de sauver celui dont la mort ferait son bonheur. Cette fois, et grâce, je le répète, à une intrigue qui paraissait devoir être romanesque, nous voilà lancés éperdument dans le sublime.

Ai-je besoin d'insister sur le caractère de Félix, que nous devons évidemment à la constitution même de l'action? Je sais bien que l'on a blâmé ce caractère; je trouve, pour moi, qu'il fait le plus grand honneur à Corneille par sa vérité et sa profondeur. Il voudrait sauver Polyeucte et a peur que cette indulgence ne cause sa perte; la présence du favori de l'empereur le fait trembler et l'affole. Que Sévère intervienne en faveur du chrétien, et Félix

sera plus tremblant et plus affolé encore, et il hâtera la fin du martyr. — Ici Voltaire se récrie : « La politique de Félix est aussi fausse que lâche », comment Félix peut-il se tromper sur les sentiments de Sévère? — Permis à Voltaire qui, comme on sait, a toujours été la franchise même, de ne pas comprendre qu'on puisse croire à la duplicité des gens; pour nous, nous savons trop bien que juger ses adversaires d'après leurs seuls intérêts, flairer un piège sous chacune de leurs déclarations pacifiques et nobles, répéter sans cesse le mot de Laocoon : je crains les Grecs quand ils nous offrent des présents, nous savons trop bien que c'est là la moitié de la politique; et nous trouvons Félix moins étrange. — « Que je suis malheureux! » dit-il quelque part, et son confident Albin de lui répondre : « Tout le monde vous plaint ». Oui, nous le plaignons, car, dans des circonstances moins critiques, il eût pu être un honnête homme, et, parce qu'il n'a pas assez de grandeur pour être bon dans une situation difficile, il a en lui toutes les tortures de l'enfer.

Voilà ce que gagnent les caractères à la complexité du sujet.

N'importe! cherchons encore à prendre Corneille en faute : il est impossible, n'est-ce pas? que l'idée fondamentale du sujet, que cette action et ce triomphe de la grâce, dont la pièce devait être la mise en œuvre, ne soient pas obscurcis et quelque peu effacés par tant de personnages, d'incidents et de sentiments divers? — Impossible à tout autre qu'à Corneille, je le veux bien; impossible à Corneille même avant 1641, je le veux encore; mais dans *Polyeucte*, tant de personnages, d'incidents et

de sentiments divers ne servent qu'à donner à l'idée fondamentale plus de relief et plus d'éclat.

Comment en effet se produira l'action de la grâce? dans l'âme du martyr lui-même, par la force, par l'énergie, par l'héroïsme qu'elle lui donnera; et au dehors, par l'admiration que cet héroïsme du martyr causera, par l'attraction, si je puis dire, qu'il exercera sur les autres personnages.

Ne nous y trompons point, le péril auquel Polyeucte est exposé, ce n'est pas de mourir, c'est d'échapper à la mort. Plus Félix est pressé par la crainte de Sévère, plus il multiplie les tentatives pour ébranler la constance de Polyeucte et le faire abjurer : c'est la mort de Néarque, ce sont les supplications et les menaces, c'est cet artifice habile par lequel Félix se déclare prêt à embrasser le christianisme et supplie Polyeucte de vivre pour le conquérir à sa foi; ce sont surtout les larmes de Pauline. Polyeucte reste inébranlable ou même a recours à la rudesse, aux paroles violentes pour assurer sa mort et sa gloire.

Et quels sont les effets produits par cette constance? La conversion de Félix, il est vrai, ne nous touche guère, si même elle ne nous choque, ce qui prouve que nous sommes plus exigeants que Dieu même, lequel a sauvé le bon larron. — Sévère est trop sceptique et trop philosophe pour se convertir ainsi subitement; mais peut-être le fera-t-il plus tard et entrera-t-il dans la communion des chrétiens :

Et peut-être qu'un jour je les connoîtrai mieux.

En attendant, il est frappé de la grandeur de Polyeucte, il est ébranlé dans son incrédulité par les

prodiges que suscite la foi chrétienne, il parle librement du paganisme et promet d'obtenir de l'empereur la tolérance pour les chrétiens. C'est jusqu'où ce qu'il y avait de meilleur dans l'ancien monde pouvait aller, à moins d'abdiquer et de se détruire. — Mais c'est Pauline surtout qui subit cette attraction qu'exerce l'héroïsme chrétien. Au début, elle aimait Sévère et n'a épousé Polyeucte que pour obéir à son père. Sans doute elle s'est donnée à lui sans arrière-pensée :

> Je donnai par devoir à son affection
> Tout ce que l'autre avoit par inclination;

mais la route du devoir est une route austère, où le cœur ne s'engage pas aussi volontiers et ne marche pas aussi délibérément que la volonté. Dès que Pauline apprend l'arrivée de Sévère, elle sent son cœur « qui pour lui s'intéresse » et elle lui avoue à lui-même ses sentiments :

> Un je ne sais quel charme encor vers vous m'emporte;

et elle pleure, sans se méprendre sur la faiblesse qu'il y a à le faire :

> Épargnez-moi des pleurs qui coulent à ma honte,
> Épargnez-moi des feux qu'à regret je surmonte.

Tels sont les sentiments de Pauline avant qu'elle ne sache son mari chrétien. Et lorsque Polyeucte renverse les idoles, Pauline, qui partage les préjugés du peuple païen, a horreur de ce scandale; le devoir seul lui fait garder à son mari son affection et son dévouement. — Mais, à partir de ce moment, une évolution se produit dans ses sentiments : elle

n'avait guère que de l'estime pour Polyeucte, et elle avait pour Sévère de l'amour; peu à peu c'est à l'estime — à l'estime profonde — qu'elle se borne vis-à-vis de Sévère, et l'amour naît et s'accroît sans cesse en son âme pour Polyeucte. « Voilà, disait un jour la Dauphine, voilà la plus honnête femme du monde qui n'aime pas son mari. » Allons donc! La Dauphine jugeait Pauline d'après le début de son rôle, et elle ne remarquait pas que Pauline, ayant trop de vertus pour n'être pas chrétienne, l'héroïsme chrétien de Polyeucte, et, par lui, la grâce divine, la fascinait et l'attirait d'acte en acte. Voyez Pauline après la mort de son époux, n'ayant pas un mot pour Sévère, ne s'apercevant peut-être pas de sa présence, et comparez cette scène à la scène de l'entrevue! La conversion de Pauline n'est que le dernier terme d'une évolution qui l'approchait rapidement de Polyeucte et du christianisme; lorsque la grâce opère en elle, nous l'attendions. « Seigneur, de vos bontés il faut que je l'obtienne », avait dit Polyeucte; il l'a obtenue, et la mort a été véritablement pour lui le triomphe.

Voilà l'admirable tragédie que Corneille a réalisée par un moyen qui nous paraissait devoir être exclusivement tragi-comique; voilà comment Corneille a su faire servir au progrès du genre tragique ce que tant d'auteurs avaient fait et ce qu'il avait fait lui-même en faveur d'un genre rival.

Un seul scrupule peut nous rester encore. Oui, nous voyons bien comment, pendant la plus grande partie de la pièce, l'intrigue profane se fond avec l'intrigue sacrée pour lui donner plus de force et de grandeur; mais comment sont-elles arrivées à se

fondre, puisque d'abord elles étaient distinctes? Ceci a été l'œuvre du songe de Pauline.

Je ne reviens pas sur l'histoire des songes dans la tragédie, et je me contente seulement de remarquer qu'un songe était plus à sa place dans une tragédie religieuse que partout ailleurs : il y avait un songe dans la vie de saint Polyeucte telle que la racontait Surius, mais c'était un songe de Polyeucte lui-même; il est question d'un songe dans l'oraison funèbre d'Anne de Gonzague par Bossuet, et ce songe contribue beaucoup à la conversion de la princesse; il y aura un songe dans *Athalie*. Ici, il est vrai, le songe ne paraît pas servir les desseins de Dieu, mais il peut servir ceux du démon, et cela suffit pour le rendre admissible.

. Ainsi du genre humain l'ennemi vous abuse...,

disait Néarque,

Et ce songe rempli de noires visions
N'est que le coup d'essai de ses illusions.

Pauline a vu en songe Polyeucte attaqué par Sévère, par les chrétiens, par Félix :

Là, ma douleur trop forte a brouillé ces images,
Le sang de Polyeucte a satisfait leurs rages;
Je ne sais ni comment ni quand ils l'ont tué,
Mais je sais qu'à sa mort tous ont contribué.

Alors que Pauline raconte ainsi son songe à Stratonice, elle ne comprend pas pourquoi Félix en voudrait à son gendre, elle ne voit pas quel rapport Polyeucte peut avoir avec les chrétiens, et elle croit Sévère mort; mais elle est avertie — et nous aussi — que tous ces personnages contribueront à la catastrophe; Sévère peut maintenant paraître sans

que nous criions à la dualité de l'action. Il paraît en effet, ou, du moins, on l'annonce à la fin du premier acte; peut-être vient-il le fer à la main comme dans le songe; au moment même où les deux intrigues pourraient être le plus distinctes, notre imagination les réunit. Le second acte nous détrompe : Sévère respecte en gémissant la situation nouvelle de celle qu'il aime; il prononce même cette noble parole :

> Puisse le juste ciel, content de ma ruine,
> Combler d'heur et de jours Polyeucte et Pauline;

mais, immédiatement après, Polyeucte baptisé décide Néarque à renverser les idoles, et, dans le trouble où cet acte hardi va tout jeter, nous sentons bien que Sévère va avoir son rôle aussi bien que Félix ou que le christianisme lui-même. — Le songe tragique, après avoir été si souvent un encombrant hors-d'œuvre, est devenu un moyen infiniment habile d'assurer dès le début de la pièce l'unité d'action.

L'unité d'action! Nous savons combien elle était compromise dans *le Cid*, dans *Horace*, dans *Cinna*. Pour la première fois la voici parfaitement assurée, et de même les unités de temps et de lieu. Pourquoi en effet donnerait-on plus de vingt-quatre heures à une pareille action? Parce que le sacrifice a lieu bien vite après l'arrivée de Sévère? Nous admettons aisément qu'on soit pressé de s'acquitter envers les Dieux. — Parce que l'exécution de Polyeucte est bien précipitée? Mais d'abord, il y avait quelque chose de cette précipitation dans Surius : « Félix le condamne à perdre la tête, cet arrêt fut exécuté sur l'heure »; — ensuite, Félix n'ose pas laisser repartir Sévère sans avoir réglé le

sort d'un coupable aussi compromettant que Polyeucte, — et Polyeucte lui-même sollicite instamment la mort et arrache en quelque sorte son arrêt par ses injures contre les Dieux; « sans l'horreur de ses derniers blasphèmes », dit Félix,

J'aurois eu de la peine à triompher de moi.

Est-ce l'évolution des sentiments de Pauline qui demande plus de vingt-quatre heures pour s'accomplir? Mais nous savons qu'il est dans la vie des individus — comme aussi bien dans la vie des peuples — des heures qui valent des jours et des jours qui valent des années; ce n'est pas en vingt-quatre heures, c'est en une nuit, que Jouffroy rompit douloureusement avec les croyances de son passé; ce n'est pas en vingt-quatre heures, c'est en une nuit, que nos pères de 89 rompirent avec les privilèges de l'ancien régime.

L'unité de lieu n'est pas moins assurée, puisque tout se passe dans une antichambre commune aux appartements de Félix et de sa fille. Pauline va jusque là au-devant de Sévère, ce qui vaut mieux sans doute que de recevoir celui-ci dans son appartement même; c'est là qu'elle apprend le scandale qui s'est passé au temple, à quoi il y a une raison fort délicate, c'est que Pauline s'est promis de ne plus affronter la présence de Sévère :

Je l'éviterai même en votre sacrifice.

C'est là que Polyeucte est amené pour l'entrevue avec Pauline : on comprend que Félix ne veuille pas infliger à sa fille la vue de Polyeucte dans sa prison.

Ne pourrait-on pas faire encore à Corneille quelques chicanes? Peut-être; mais précisement ce seraient des chicanes. Nous avons accepté que le temps et le lieu d'une action tragique fussent un temps et un lieu idéaux; nous ne tenons pas à prouver maintenant que le jour et le lieu où se déroulent l'action de *Polyeucte* sont un jour et un lieu réels. L'essentiel c'est qu'aucune invraisemblance trop forte ne nous empêche de l'admettre, si bon nous semble; l'essentiel c'est que l'action ait son maximum de concentration et, par conséquent, d'effet : on ne peut pas refuser ce mérite à l'action de *Polyeucte*.

Et qu'ai-je dit encore que l'on pouvait remarquer dans cette tragédie? *Le sens de l'histoire?* Voyez comme l'opposition du christianisme et du paganisme y est dépeinte; comme l'ancien monde y est représenté sous ses deux principales faces : la philosophie raisonnable, noble, *humaine*, celle de Sénèque, celle de Marc-Aurèle, celle de Sévère, — et les préjugés vivaces du peuple, qui se font jour dans la bouche d'Albin et surtout dans la bouche de Stratonice. C'est une scène remarquable, à cet égard, que celle où Stratonice, ayant à faire à Pauline le récit du scandale commis par Polyeucte, ne peut s'empêcher, malgré tout le respect qu'elle porte à sa maîtresse, de lancer d'abord un torrent d'injures contre le nouveau chrétien; et Pauline elle-même, tout en relevant avec fierté l'indiscrétion de Stratonice, ne laisse pas de partager ses sentiments contre les chrétiens :

> Il est ce que tu dis s'il embrasse leur foi,
> Mais il est mon époux, et tu parles à moi.

Comme les qualités se pressent dans un chef-d'œuvre, je viens de signaler sans le vouloir un autre usage de l'ancienne tragédie maintenant porté à sa perfection, celui des *récits* : le récit de Stratonice est vivant, fait à la personne la plus intéressée à l'entendre, vraiment dramatique ; celui que fait Albin de la mort de Néarque a les mêmes qualités ; et Corneille a fait plus que de composer de beaux récits ; il a eu le courage, qu'aucun tragique du XVI^e^ siècle n'aurait eu, de renoncer à un récit éclatant et pompeux, parce qu'il n'eût pas été à sa place. « Je n'ai point fait de narration de la mort de Polyeucte, dit-il, parce que je n'avois personne pour la faire ni pour l'écouter que des païens qui ne la pouvoient ni écouter ni faire que comme ils avoient fait et écouté celle de Néarque, ce qui... n'auroit pas répondu à la dignité de l'action principale, qui est terminée par là. »

Aux monologues aussi Corneille a su renoncer quand il le fallait, après en avoir abusé longtemps. Nous n'en avons que deux ici, un de Pauline, un de Polyeucte, et celui de Polyeucte est en *stances*. Le nouveau chrétien aspire au martyre, il rit des menaces de Félix ; mais Pauline a demandé à le voir, et il tremble à la pensée de cet entretien ; il appelle à son secours Néarque déjà rendu au séjour de la béatitude, il supplie Dieu de lui accorder sa force pour résister aux sollicitations de la pitié et de l'amour. N'est-ce pas là un de ces cas où la poésie lyrique a sa place marquée dans le drame ? et n'est-ce pas une admirable poésie lyrique que celle-ci :

Source délicieuse, en misères féconde,
Que voulez-vous de moi, flatteuses voluptés ?

Honteux attachement de la chair et du monde,
Que ne me quittez-vous, quand je vous ai quittés?
Allez, honneurs, plaisirs, qui me livrez la guerre :
Toute votre félicité,
Sujette à l'instabilité,
En moins de rien tombe par terre ;
Et comme elle a l'éclat du verre,
Elle en a la fragilité.

Ainsi n'espérez pas qu'après vous je soupire :
Vous étalez en vain vos charmes impuissants;
Vous me montrez en vain par tout ce vaste empire
Les ennemis de Dieu pompeux et florissants.
Il étale à son tour des revers équitables
Par qui les grands sont confondus;
Et les glaives qu'il tient pendus
Sur les plus fortunés coupables
Sont d'autant plus inévitables,
Que leurs coups sont moins attendus.

Tigre altéré de sang, Décie impitoyable,
Ce Dieu t'a trop longtemps abandonné les siens;
De ton heureux destin vois la suite effroyable :
Le Scythe va venger la Perse et les chrétiens;
Encore un peu plus outre, et ton heure est venue;
Rien ne t'en sauroit garantir;
Et la foudre qui va partir,
Toute prête à crever la nue,
Ne peut plus être retenue
Par l'attente du repentir.

Que cependant Félix m'immole à ta colère;
Qu'un rival plus puissant éblouisse ses yeux;
Qu'aux dépens de ma vie il s'en fasse beau-père,
Et qu'à titre d'esclave il commande en ces lieux :
Je consens, ou plutôt j'aspire à ma ruine.
Monde, pour moi tu n'as plus rien :
Je porte en un cœur tout chrétien
Une flamme toute divine;
Et je ne regarde Pauline
Que comme un obstacle à mon bien.

Saintes douceurs du ciel, adorables idées,
Vous remplissez un cœur qui vous peut recevoir :
De vos sacrés attraits les âmes possédées
Ne conçoivent plus rien qui les puisse émouvoir.
Vous promettez beaucoup, et donnez davantage :

Vos biens ne sont point inconstants;
Et l'heureux trépas que j'attends
Ne vous sert que d'un doux passage
Pour nous introduire au partage
Qui nous rend à jamais contents.

C'est vous, ô feu divin que rien ne peut éteindre,
Qui m'allez faire voir Pauline sans la craindre.
Je la vois; mais mon cœur, d'un saint zèle enflammé,
N'en goûte plus l'appas dont il était charmé;
Et mes yeux, éclairés des célestes lumières,
Ne trouvent plus aux siens leurs grâces coutumières.

Et maintenant faut-il citer ces *dialogues antithétiques* sublimes : le dialogue entre Polyeucte et Néarque :

Où pensez-vous aller?
— Au temple où l'on m'appelle;

le dialogue entre Polyeucte et Pauline :

Que dis-tu, malheureux? Qu'oses-tu souhaiter?
— Ce que de tout mon sang je voudrois acheter;

le dialogue entre Polyeucte, Pauline et Félix :

Où le conduisez-vous?
— A la mort.
— A la gloire.

Faut-il remarquer que dans aucune pièce antérieure à Corneille les scènes de transition et d'attente n'avaient été moins nombreuses et moins fades? J'en ai dit assez sans doute pour justifier ce que je disais tout à l'heure, que *Polyeucte* résume et couronne tous les efforts antérieurement faits pour le progrès de la tragédie.

III

Mais ce n'est pas assez dire à la gloire de cette œuvre, et il faut montrer, plus que nous ne l'avons pu faire par occasion, quel en est le caractère propre et comment le génie de Corneille y éclate dans toute sa splendeur et dans toute sa noblesse.

Ce n'est pas seulement avec joie, c'est avec quelque fierté que nous pouvons jouir des beautés de *Polyeucte* : les deux siècles qui ont précédé le nôtre ne les ont point parfaitement senties. L'Hôtel de Rambouillet avait condamné le christianisme de la pièce. Le prince de Conti écrivait : « Y a-t-il rien de plus sec et de moins agréable que ce qui est de saint dans cet ouvrage? Y a-t-il personne qui ne soit mille fois plus touché de l'affliction de Sévère lorsqu'il trouve Pauline mariée que du martyre de Polyeucte? » Voltaire disait, plus irrévérencieusement encore :

> De Polyeucte la belle âme
> Aurait faiblement attendri,
> Et les vers chrétiens qu'il déclame
> Seraient tombés dans le décri,
> N'eût été l'amour de sa femme
> Pour ce païen, son favori,
> Qui méritait bien mieux sa flamme
> Que son bon dévot de mari.

On comprend aisément ce qui blesse ici Voltaire, et il y aurait quelque naïveté de notre part à le réfuter ; on devine aussi sans trop de peine quels scrupules rendaient injuste l'Hôtel de Rambouillet et Conti. Pour nous, dont le sens littéraire n'est offusqué ni par la religion intolérante des uns, ni

par l'irréligion intolérante de l'autre, nous pourrions cependant être victimes d'un malentendu, d'une interprétation erronée de la pièce. J'ai montré tout à l'heure comment l'action de la grâce se faisait sentir dans l'œuvre entière, et comment le triomphe de la grâce en formait le dénouement. En faut-il conclure que, dans *Polyeucte*, la volonté n'a pas de rôle — pas de rôle important, du moins —, que les personnages ne sont pas agissants mais *agis*, selon le mot de Malebranche, et que Corneille a renoncé ici à être le poète de la liberté, de la volonté forte, énergique, incoercible? Non certes; pendant que les théologiens discutaient sur ce grave problème : comment la grâce divine peut-elle se concilier avec la liberté humaine, Corneille, lui, l'a résolu en dramaturge de génie. Il a fait une tragédie où l'on sent partout la grâce et où l'on voit partout la liberté, où les coups de la grâce sont éclatants et où pourtant tous (sauf peut-être la conversion de Félix) s'expliquent tout aussi bien par le libre jeu de volontés fortement trempées, — une tragédie chrétienne, en un mot, et une tragédie cornélienne, la plus haute des tragédies cornéliennes, tout à la fois.

Reprenons notre analyse de tout à l'heure; il suffira presque d'en changer les termes.

Quoi qu'en aient dit les critiques des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, le principal personnage de la tragédie de *Polyeucte* n'est pas Sévère, c'est Polyeucte lui-même; et c'est autour de Polyeucte que les autres personnages gravitent. Corneille, en quête de héros inflexibles, ne pouvait en effet tarder à fixer son choix sur un martyr. « Ceux, dit-il, qui veulent

arrêter nos héros dans une médiocre bonté, où quelques interprètes d'Aristote bornent leur vertu, ne trouveront pas ici leur compte, puisque celle de Polyeucte va jusqu'à la sainteté et n'a aucun mélange de faiblesse. » — Aucun mélange de faiblesse, c'est trop dire, car alors le personnage cesserait d'être dramatique, il ressemblerait à Théodore. Théodore, prête à tout souffrir, n'essaie ni de hâter, ni de retarder les supplices; parfaite dès le début de la pièce, elle ne change pas, elle ne se transforme pas; c'est un terme sans bras ni jambes, ainsi que dit Corneille lui-même, et qui n'avance ni n'agit. Polyeucte agit et avance, parce qu'il n'est point vraiment parfait et qu'il n'est point dès le début tout ce qu'il sera par la suite. Avant le baptême, il hésite à quitter Pauline, un jour où Pauline, inquiétée par les visions d'un songe, l'a supplié de ne point sortir, et il faut que Néarque l'entraîne. Après le baptême, les rôles sont renversés, et c'est Polyeucte qui entraîne Néarque dans le temple où ils renverseront les idoles. Pourquoi? Parce que la grâce l'a touché? Sans doute, nous l'avons dit; mais aussi parce qu'un caractère énergique peut bien hésiter à entrer dans une voie : une fois qu'il y est entré, il brûle de la parcourir jusqu'au bout; maintenant qu'il est chrétien, Polyeucte veut en quelque sorte pousser à l'extrême son christianisme, jusqu'à la confession publique, jusqu'à la lutte contre les païens, jusqu'au martyre. Et de même, un caractère énergique est excité par les obstacles : l'invitation à se rendre au sacrifice de Sévère irrite Polyeucte comme une provocation; et Polyeucte n'est pas l'homme des demi-mesures; l'abstention que préco-

nise Néarque ne lui suffit point : « Où pensez-vous aller? », lui dit Néarque,

Où pensez-vous aller? — Au temple où l'on m'appelle.
— Quoi! Vous mêler aux vœux d'une troupe infidèle!
Oubliez-vous déjà que vous êtes chrétien?
— Vous, par qui je le suis, vous en souvient-il bien?
— J'abhorre les faux dieux. — Et moi, je les déteste.
— Je tiens leur culte impie. — Et je le tiens funeste.
— Fuyez donc leurs autels. — Je les veux renverser,
Et mourir dans leur temple, ou les y terrasser.
Allons, mon cher Néarque, allons aux yeux des hommes
Braver l'idolâtrie et montrer qui nous sommes...
Je suis chrétien, Néarque, et le suis tout à fait,
La foi que j'ai reçue aspire à son effet.
Qui fuit croit lâchement et n'a qu'une foi morte.

Avec un tel caractère il faut que Félix soit un bien mauvais psychologue pour essayer de l'intimidation, et c'est une rare imprudence de sa part que de montrer à Polyeucte le supplice de Néarque.

Et notre Polyeucte a vu trancher sa vie?

demande-t-il à Albin.

— Il l'a vu, mais hélas! avec un œil d'envie,
Il brûle de le suivre au lieu de reculer,
Et son cœur s'affermit au lieu de s'ébranler.

Pauline l'avait bien prévu, et que l'attendrissement seul pourrait obtenir quelque chose de son époux. Aussi est-ce l'attendrissement seul et l'amour que Polyeucte redoute, et il lui faut songer à Néarque, mort par lui, et à la grandeur de son entreprise, et au résultat infini qu'il en attend pour reprendre toute sa force; il lui faut surtout, et ceci est admirable comme peinture d'une âme à la fois aimante et énergique, il lui faut faire servir son amour même à fortifier son énergie; il y arrive en concevant deux

projets sublimes : ou rendre Pauline chrétienne, ou assurer son bonheur ici-bas en la donnant à Sévère. — « Courage ! disait Pauline se trompant sur la cause de son émotion, courage ! il s'émeut, je vois couler des larmes. »

— J'en verse et plût à Dieu qu'à force d'en verser
Ce cœur trop endurci se pût enfin percer !
Le déplorable état où je vous abandonne
Est bien digne des pleurs que mon amour vous donne ;
Et si l'on peut au ciel sentir quelques douleurs,
J'y pleurerai pour vous l'excès de vos malheurs ;
Mais si, dans ce séjour de gloire et de lumière,
Ce Dieu tout juste et bon peut souffrir ma prière,
S'il y daigne écouter un conjugal amour,
Sur votre aveuglement il répandra le jour.
Seigneur, de vos bontés il faut que je l'obtienne ;
Elle a trop de vertus pour n'être pas chrétienne :
Avec trop de mérite il vous plut la former,
Pour ne vous pas connoître et ne vous pas aimer,
Pour vivre des enfers esclave infortunée,
Et sous leur triste joug mourir comme elle est née.
— Que dis-tu, malheureux ? Qu'oses-tu souhaiter ?
— Ce que de tout mon sang je voudrois acheter.
— Que plutôt... — C'est en vain qu'on se met en défense :
Ce Dieu touche les cœurs lorsque moins on y pense.
Ce bienheureux moment n'est pas encor venu ;
Il viendra, mais le temps ne m'en est pas connu.
— Quittez cette chimère et m'aimez. — Je vous aime,
Beaucoup moins que mon Dieu, mais bien plus que moi-même.
— Au nom de cet amour ne m'abandonnez pas.
— Au nom de cet amour, daignez suivre mes pas.
— C'est peu de me quitter, tu veux donc me séduire ?
— C'est peu d'aller au ciel, je vous y veux conduire.
— Imaginations ! — Célestes vérités !
— Étrange aveuglement ! — Éternelles clartés !
— Tu préfères la mort à l'amour de Pauline !
— Vous préférez le monde à la bonté divine !
— Va, cruel, va mourir : tu ne m'aimas jamais.
— Vivez heureuse au monde, et me laissez en paix.

Oui, il faut qu'elle soit heureuse au monde, puisqu'elle ne peut encore être chrétienne ; et il la

donne à Sévère, et il croit bien maintenant que sa tâche est terminée :

Qu'on me mène à la mort, je n'ai plus rien à dire.

Mais ce n'est pas encore à la mort qu'on le conduit, et alors cette âme si forte montre à plein ce qui lui reste de faiblesse. Elle ne sait pas attendre calmement le martyre, elle s'impatiente, elle s'irrite de ne pas l'obtenir. Vis-à-vis de Félix, Polyeucte se montre ironique, dédaigneux, provocant; pour Pauline elle-même il a l'impatience et la dureté du jeune Horace :

Je ne vous connois plus, si vous n'êtes chrétienne.

Et quand tous deux tentent un dernier effort pour l'ébranler, comme son irritation déborde!

Que tout cet artifice est de mauvaise grâce!
Après avoir deux fois essayé la menace,
Après m'avoir fait voir Néarque dans la mort,
Après avoir tenté l'amour et son effort,
Après m'avoir montré cette soif du baptême,
Pour opposer à Dieu l'intérêt de Dieu même,
Vous vous joignez ensemble! Ah! ruses de l'enfer!
Faut-il tant de fois vaincre avant que triompher?

Et il ne reprend sa sérénité, sa grandeur simple et presque douce que lorsque la mort lui est enfin assurée :

FÉLIX

Enfin ma bonté cède à ma juste fureur.
Adore-les, ou meurs. — Je suis chrétien. — Impie!
Adore-les, te dis-je, ou renonce à la vie.
— Je suis chrétien. — Tu l'es? O cœur trop obstiné!
Soldats, exécutez l'ordre que j'ai donné.
— Où le conduisez-vous? — A la mort! — A la gloire!
Chère Pauline, adieu; conservez ma mémoire.

On comprend toute la séduction qu'un caractère

aussi énergique peut exercer sur une âme noble comme celle de Pauline : Polyeucte s'attache Pauline par l'admiration, et cela certes est bien cornélien; mais il y a quelque chose de plus cornélien encore dans ce rôle, c'est que Pauline arrive à l'amour par le devoir et par la volonté. Le devoir ! il n'est pas de mot qui revienne plus fréquemment à la bouche de Pauline, sinon peut-être ceux de raison et de gloire : c'est la raison qui lui a fait surmonter ses premiers sentiments en faveur de Sévère et accepter l'époux que son père lui a choisi; c'est la raison qui étouffe en elle la passion prête à renaître à la vue de Sévère ; quand Polyeucte l'abandonne pour commettre son crime d'état, c'est en affirmant énergiquement son devoir qu'elle répond aux attaques de Stratonice :

> Je l'aimai par devoir, ce devoir dure encore...
> Apprends que mon devoir ne dépend point du sien ;

et enfin c'est le sentiment de sa gloire qui la soutient quand elle lutte contre son père, quand elle lutte contre Polyeucte lui-même, quand elle refuse Sévère et le force à se sacrifier si complètement, si héroïquement. Car c'est une lutte d'héroïsme qui est ici engagée, et en face de Pauline que soutient sa gloire, c'est sa gloire aussi qui soutient Sévère :

> — D'un si cruel effort quel prix espérez-vous?

lui dit Fabian,

> — La gloire de montrer à cette âme si belle
> Que Sévère l'égale et qu'il est digne d'elle.

Seulement qu'arrive-t-il? C'est qu'à force de vouloir s'intéresser à Polyeucte, Pauline s'y intéresse en

effet; qu'à force de vouloir unir son sort au sien, elle l'y unit par les liens les plus intimes et les plus puissants; qu'à force de vouloir l'aimer, elle l'aime. Je ne veux d'autre témoignage de cette évolution de sentiments que les paroles de Pauline même :

Que t'ai-je fait, cruel, pour être ainsi traitée,
Et pour me reprocher, au mépris de ma foi,
Un amour si puissant que j'ai vaincu pour toi?
Vois, pour te faire vaincre un si fort adversaire,
Quels efforts à moi-même il a fallu me faire,
Quels combats j'ai livrés pour te donner un cœur
Si justement acquis à son premier vainqueur;
Et si l'ingratitude en ton cœur ne domine,
Fais quelque effort sur toi pour te rendre à Pauline;
Apprends d'elle à forcer ton propre sentiment,
Prends sa vertu pour guide en ton aveuglement,
Souffre que de toi-même elle tienne ta vie,
Pour vivre sous tes lois à jamais asservie.
Si tu peux rejeter de si justes désirs,
Regarde au moins ses pleurs, écoute ses soupirs,
Ne désespère pas une âme qui t'adore.

« Un amour si puissant que j'ai vaincu pour toi », — « ne désespère pas une âme qui t'adore », voilà bien les deux termes extrêmes des sentiments de Pauline, et c'est la volonté qui les relie. Quel triomphe de la volonté si chère à Corneille! Car l'amour de Pauline est, quoi qu'en ait dit la Dauphine, d'une profondeur exquise. Ce n'est pas une femme sans amour qui dit à Sévère : « Mon Polyeucte touche à son heure dernière ». Ce n'est pas une femme sans amour qui s'adresse à Polyeucte lui-même avec ces accents pénétrants :

Mais cette amour si ferme et si bien méritée
Que tu m'avais promise et que je t'ai portée,
Quand tu me veux quitter, quand tu me fais mourir,
Te peut-elle arracher une larme, un soupir?
Tu me quittes, ingrat, et le fais avec joie;
Tu ne la caches pas, tu veux que je la voie;

Et ton cœur, insensible à ces tristes appas,
Se figure un bonheur où je ne serai pas!

C'est le triomphe de l'amour, en même temps que de la grâce, que cette conversion sublime de Pauline! « Je te suivrai partout, et mourrai si tu meurs », avait-elle dit à Polyeucte alors qu'il marchait au supplice. Elle n'est pas morte, mais elle a fait mieux : elle a confondu ses sentiments avec ceux du héros qui lui était cher, elle a mêlé son âme à la sienne, elle est devenue chrétienne puisqu'il était chrétien :

Mon époux en mourant m'a laissé ses lumières;
Son sang, dont tes bourreaux viennent de me couvrir,
M'a dessillé les yeux et me les vient d'ouvrir.
Je vois, je sais, je crois, je suis désabusée,
De ce bienheureux sang tu me vois baptisée,
Je suis chrétienne enfin.

« En France, dit Sainte-Beuve, nous ne nous montrons pas toujours assez soigneux ou fiers de nos richesses. La création de Pauline est une de ces gloires, de ces grandeurs dramatiques qu'on devrait plus souvent citer. Antigone chez les Grecs, Didon chez les Latins, Desdémone et Ophélie dans Shakespeare, Françoise de Rimini chez Dante, la Marguerite de Gœthe, ce sont là des noms sans cesse ramenés, reconnus et salués du plus loin qu'on les rencontre. Pourquoi Pauline n'y figure-t-elle pas également? » Sainte-Beuve a raison : nous devons notre admiration attendrie à Pauline; mais ce sont d'admirables créations aussi que celles de Sévère et de Polyeucte, et c'est un bien pur et bien précieux joyau que toute cette tragédie du grand Corneille : la France peut s'en parer avec fierté.

Mars 1893.

« DON SANCHE D'ARAGON » :

UN RETOUR OFFENSIF DE LA TRAGI-COMÉDIE

I

Corneille, après *le Cid*, avait entrepris de conduire le genre tragique à sa perfection et y était parvenu en écrivant successivement *Horace*, *Cinna* et *Polyeucte*. Pour ce faire, il avait refréné ses instincts d'irrégularité et de hardiesse ; il avait résisté à ses habitudes de poète tragi-comique, et nous venons de dire quel succès avait couronné ses efforts, à quelle admirable forme de tragédie il était arrivé en écrivant *Polyeucte*. Ainsi parvenu au but qu'il s'était proposé, Corneille se souvint avec regret de tout ce qu'il avait abandonné pour y marcher; ainsi monté sur le faîte, il aspira plus ou moins consciemment, je ne dis pas précisément à descendre, du moins à changer quelque peu de site et d'horizon. Ainsi il ne faut pas dire, comme on l'a trop fait, qu'après *Polyeucte* commença la décadence de Corneille — le génie de Corneille n'est pas en cause et ne décroît pas — ; mais ce qui est vrai, c'est qu'après *Polyeucte* Corneille réintroduit peu à peu dans le

genre tragique bien des éléments qu'il en avait exclus pour l'amener à sa perfection, et qu'il défait lui-même l'œuvre classique qu'il avait achevée avec tant d'éclat.

Dès lors, et sans étudier complètement cette nouvelle évolution de notre grand poète, allons tout droit à l'œuvre qui ressemble le moins à *Polyeucte*, c'est-à-dire à *Don Sanche d'Aragon* (1649)[1].

Corneille se faisait quelque illusion sur cette œuvre : il l'appelait « un poème d'une espèce nouvelle et qui n'a point d'exemple chez les anciens » ; ne sachant quel titre lui donner, il la désignait après force hésitations par le nom de comédie héroïque. Pourquoi ne pas la nommer tragi-comédie? Pourquoi ne pas voir la ressemblance extrême de cette pièce avec celles qu'il aimait au temps de sa jeunesse? avec son *Clitandre* par exemple, avec la *Laure persécutée* de Rotrou? C'est sans doute qu'à côté des ressemblances, qui sont frappantes, on peut relever quelques différences qui sont loin d'être sans valeur, et ces différences proviennent des nouvelles habitudes contractées par Corneille dans son métier de poète tragique. Ainsi l'étude de *Don*

1. Plus encore que sur la date de *Polyeucte* les historiens littéraires sont en désaccord sur les dates et — chose plus grave — sur l'ordre même des pièces qui ont suivi *Polyeucte* jusqu'à *Pertharite*. Je ne puis exposer les arguments que les uns ou les autres ont fait valoir; je ne puis dire pour quelles raisons je crois devoir me décider moi-même. Voici seulement l'ordre et les dates qui me paraissent les plus probables : *Polyeucte*, hiver de 1641-1642; — *Pompée*, fin de 1642; — *le Menteur*, fin de 1643; — *Théodore Vierge et Martyre*, 1644; — *la Suite du Menteur*, première moitié de 1645; — *Rodogune princesse des Parthes*, 1646; — *Héraclius empereur d'Orient*, fin de 1646; — *Don Sanche d'Aragon*, 1649; — *Andromède*, janvier 1650; — *Nicomède*, 1651; — *Pertharite roi des Lombards*, 1652.

Sanche nous offrira un double avantage : nous verrons les dernières destinées de la tragi-comédie ; et en même temps nous constaterons ce qu'il y avait de plus essentiel, de plus permanent dans la tragédie cornélienne, puisque nous verrons quels sont les caractères de cette tragédie auxquels son créateur même ne savait pas ou ne voulait pas renoncer lorsqu'il s'adonnait à un genre rival.

Cherchons d'abord la tragi-comédie dans *Don Sanche*.

II

Lorsqu'on parle de la tragi-comédie de 1630 et, par exemple, de *Laure persécutée*, on ne peut s'empêcher de faire allusion au drame romantique, tant il y a de rapports entre le drame romantique et la tragi-comédie ; on ne peut s'empêcher de prononcer le nom de Victor Hugo, tant il y a de parenté entre les Hernani et les Ruy Blas d'une part et certains personnages de Rotrou — ou de Corneille — de l'autre. Le Carlos de *Don Sanche* n'est-il pas frère de Ruy Blas? Fils d'un simple pêcheur, il est amoureux d'une reine, comme le laquais Ruy Blas ; il touche son cœur, comme Ruy Blas ; il est comblé d'honneurs par elle, comme Ruy Blas encore. Mais Ruy Blas, conçu dans un siècle démocratique, est vraiment de sang plébéien ; Carlos, héros du XVII^e^ siècle, se croit à tort fils d'un pêcheur, il est à la fin reconnu pour un descendant des rois. Je n'insisterai pas sur les différences qui sont nombreuses et importantes ; je n'insisterai pas non plus sur les ressemblances, mais elles sont réelles et elles s'étendent

jusqu'au style. Les grands de Castille refusent de laisser s'asseoir parmi eux l'aventurier Carlos : aussitôt la reine l'anoblit avec ces paroles :

> Eh! bien! seyez-vous donc, marquis de Santillane,
> Comte de Pennafiel, gouverneur de Burgos.
> Don Manrique, est-ce assez pour faire seoir Carlos?
> (Acte I, scène 3, vers 262.)

C'est par un mouvement tout semblable que Charles Quint rend ses titres au bandit Hernani en relevant doña Sol, sa fiancée :

> Allons! relevez-vous, duchesse de Segorbe,
> Comtesse Albatera, marquise de Monroy....
> Tes autres noms, don Juan?

On a déjà fait ce rapprochement, et l'on a cité déjà ces vers de Corneille, qui ressemblent si bien à des vers de Hugo :

> J'ai fait Carlos marquis, et comte, et gouverneur;
> Il doit à ses jaloux tous ses titres d'honneur :
> M'en voulant faire avare, ils m'en faisoient prodigue;
> Ce torrent grossissoit, rencontrant cette digue.
> (Acte II, scène 1, vers 411.)

On eût pu en citer bien d'autres : celui-ci par exemple :

> La bassesse du sang ne va point jusqu'à l'âme,
> (Acte V, scène 5, vers 1614.)

ou ceux-ci :

> Il ne peut mériter d'aucun œil qui le charme,
> En servant, un regard, en mourant, une larme.
> (Acte II, scène 4, vers 721.)

Cette couleur romantique de *Don Sanche* ne peut nous tromper : elle nous révèle dans la pièce une tragi-comédie.

Et d'abord *Don Sanche* a de la tragi-comédie le

caractère romanesque. Ici plus de sujet historique comme dans *Horace*, dans *Cinna*, ou dans *Polyeucte* : tout est d'invention dans la pièce. — Plus de grande leçon à tirer de l'œuvre et plus de grande question posée : que devons-nous à la patrie? à la liberté? à Dieu? Carlos est-il, oui ou non, un homme de naissance obscure? son audacieuse flamme sera-t-elle couronnée? pour employer le style du temps : voilà les seules questions qui se posent, et l'intérêt en est fort restreint. — Plus de déroulement régulier de l'action sous la seule pression des caractères et des volontés : le hasard reprend sur le drame l'empire souverain qu'il exerçait au temps de *Clitandre*.

Isabelle, reine de Castille, est pressée par son peuple de se choisir un époux; comme elle aime secrètement Carlos, un soldat de fortune, et que cet amour, auquel elle est bien résolue à résister, l'empêche de trouver à son gré aucun seigneur de sa cour, elle se fait désigner par les États de son royaume trois grands personnages entre qui elle pourra choisir : don Lope, don Manrique, don Alvar, et le jour est arrivé où elle doit fixer son choix. De leur côté, Léonor, reine d'Aragon, et sa fille Elvire avaient été chassées de leur royaume par un usurpateur et s'étaient réfugiées en Castille. L'usurpateur est vaincu sans être abattu complètement. L'Aragon rappelle ses reines, et des députés vont venir les chercher à la cour d'Isabelle le jour précisément où celle-ci doit se choisir un époux. Pourquoi cette coïncidence? Effet du hasard. — A la fin du troisième acte se répand une nouvelle étrange. La reine d'Aragon avait eu un fils, qui, au

milieu des troubles du royaume, et pour que sa vie fût mieux assurée, lui avait été enlevé dès sa naissance par le roi et confié elle ne sait à qui. Depuis, la reine l'avait cru mort, mais un homme savait que le prince don Sanche était vivant : c'était don Raymond de Moncade, favori du feu roi, et qui avait remis lui-même l'enfant à la femme d'un pêcheur, récemment accouchée d'un enfant mort, avec une cassette destinée à le faire reconnaître. Don Raymond, longtemps prisonnier de l'usurpateur de l'Aragon, est délivré par la mort de celui-ci; il accourt en Castille, car il a des raisons de croire que le prince don Sanche est à la cour de la reine Isabelle. Pourquoi le jour même où Léonor et Elvire sont rappelées dans leur royaume ? Pourquoi le jour même où Isabelle doit se choisir un époux? Effet du hasard, vous dis-je. — Carlos, le mystérieux Carlos s'est fait tellement estimer par ses exploits et sa grandeur d'âme que, dès qu'on sait don Sanche vivant, reines, grands, peuple, tout le monde veut que Carlos et don Sanche ne soient qu'une seule et même personne. Carlos proteste avec véhémence, mais en cachant toujours sa basse origine, lorsqu'un incident la révèle. Au moment où tout le monde s'inclinait devant lui en murmurant respectueusement : don Sanche d'Aragon, un vieux pêcheur se jette à son cou en criant : mon fils! Frappé dans son orgueil, Carlos répond pourtant avec tendresse à ses embrassements. La foule crie à l'imposture; on emprisonne le vieillard, qui pourtant se croyait bien le père de Carlos. Enfin la cassette dont il est porteur découvre tout le mystère, et Carlos se transforme définitivement en prince d'Aragon. Pourquoi

le pêcheur est-il venu justement le jour où tout ce que nous avons dit se passait? Pourquoi est-il arrivé au moment précis où Carlos devait être ou reconnu prince ou ignominieusement traité? Encore un effet du hasard, et je ne signale pas toutes les interventions du hasard dans la pièce.

Voilà qui est bien tragi-comique. Ce qui ne l'est pas moins, c'est la complexité de l'action et la multiplicité des intrigues amoureuses. Plus heureux que Ruy Blas, auquel je le comparais tout à l'heure, Carlos est aimé de deux reines au lieu d'une : d'Isabelle, reine de Castille, et d'Elvire, fille de Léonor, reine d'Aragon. Ce bonheur d'ailleurs ne va pas sans ennuis : Carlos est quelque peu tiraillé entre ces deux femmes, toutes deux disposées à s'irriter s'il ne les aime point, et à s'offenser s'il laisse percer son amour, — d'autant plus tiraillé qu'il les aime toutes deux, et il explique ingénieusement pourquoi :

> Pour n'en adorer qu'une, il eût fallu choisir;
> Et ce choix eût été du moins quelque désir,
> Quelque espoir outrageux d'être mieux reçu d'elle....
> Qui n'a rien à prétendre en peut bien aimer deux.
> (Acte IV, scène 5, vers 1407.)

La conséquence de cette situation fausse, c'est qu'il promet l'appui de son épée à l'une des reines, se bat pour l'autre, voudrait mourir pour toutes deux, chez toutes deux excite de la jalousie, et par toutes deux serait chassé, si le pêcheur envoyé par le hasard secourable, si le pêcheur *ex machina*, comme dit spirituellement M. Hémon, ne venait à la fin arranger toutes choses : Carlos, devenant don Sanche, sera le mari d'Isabelle, reine de Castille, et le frère d'Elvire, reine ou plutôt princesse d'Aragon.

A ce compte, Elvire restera sans mari? Comment cela se pourrait-il au dénouement d'une tragi-comédie? Nous n'avons pas signalé tous les amoureux de la pièce, et il nous reste à parler d'un personnage qui est presque aussi tiraillé que Carlos lui-même. C'est don Alvar. Don Alvar est depuis longtemps amoureux d'Elvire; mais, choisi par les États de Castille pour être un des trois seigneurs à qui Isabelle pourrait accorder sa main, il croit devoir à sa gloire, à sa patrie, à sa reine, d'accepter le titre de prétendant; il en accepte aussi les dangers et il est prêt à se battre pour obtenir Isabelle, tout en soupirant pour Elvire. Lui aussi est rendu à la tranquillité et au bonheur par la reconnaissance finale, qui le dispense de rechercher Isabelle. Elvire, de son côté, accorde volontiers sa main à don Alvar, car elle l'avait toujours aimé. Si elle l'avait rebuté jusqu'alors, c'est qu'elle croyait lui préférer Carlos; mais elle s'était trompée sur ses sentiments : ce qui la poussait vers Carlos, et ce qui poussait aussi Carlos vers elle, c'était l'instinct fraternel et non l'amour :

> *Mon amour lui* payoit ce que devoit le sang.
> (Acte V, scène 7, vers 1812.)

Oserai-je faire un rapprochement irrespectueux? Peut-être le lecteur l'a-t-il fait lui-même, et peut-être s'est-il rappelé la Marceline du *Mariage de Figaro*, poursuivant Figaro de son amour, s'apercevant qu'il est son fils, et s'écriant avec exaltation : « mon cœur entraîné ne se trompait que de motif; c'était le sang qui me parlait ». Le romanesque est analogue des deux parts; mais Corneille

use sérieusement du romanesque, et Beaumarchais — dans *le Mariage*, du moins — n'en use qu'avec un sourire ironique. Marceline s'est trompée à la voix du sang, comme Elvire, comme Carlos; mais Figaro, lui, n'imite ni Carlos, ni Elvire. — Je suis ta mère, lui dit Marceline, « est-ce que la nature ne te l'a pas dit mille fois? — Jamais. »

On comprend que, dans un tel sujet, la variété des tons, chère à la tragi-comédie, doit se donner carrière : nous aurons à citer des vers magnifiques et nobles; nous pourrions en citer beaucoup de finement ironiques. Ainsi, lorsque la reine Isabelle vient d'anoblir Carlos et l'a chargé de choisir lui-même son futur mari en lui transmettant la bague royale, don Lope parle à Carlos avec toute l'impertinence polie d'un gentilhomme de vieille race vis-à-vis d'un parvenu puissant :

> Eh bien! seigneur marquis, nous direz-vous, de grâce,
> Ce que, pour vous gagner, il est besoin qu'on fasse?
> Vous êtes notre juge, il faut vous adoucir.
> — Vous y pourriez peut-être assez mal réussir,
> Quittez ces contre-temps de froide raillerie.
>
> (Acte I, scène 4, vers 309.)

Ainsi, lorsque don Alvar, prétendant à la main d'Isabelle et aspirant au cœur d'Elvire, est des deux côtés tenu en échec par Carlos, avec qui il est sur le point de se battre pour lui disputer la bague d'Isabelle, une piquante scène s'ouvre entre lui et ses deux rivaux, don Manrique et don Lope :

> D. MANRIQUE
>
> Qui vous traite le mieux, la fortune ou l'amour?
> La reine charme-t-elle auprès de donne Elvire?
>
> D. ALVAR
>
> Si j'emporte la bague, il faudra vous le dire.

D. LOPE

Carlos vous nuit partout, du moins à ce qu'on croit.

D. ALVAR

Il fait plus d'un jaloux, du moins à ce qu'on voit.

D. LOPE

Il devroit par pitié vous céder l'une ou l'autre.

D. ALVAR

Plaignant mon intérêt, n'oubliez pas le vôtre.

(Acte III, scène 2, vers 836.)

Plus tard, lorsque Isabelle, voulant assurer la grandeur de Carlos, si récemment faite par elle, déclare à don Lope et à don Manrique qu'elle épousera celui d'entre eux qui donnera sa sœur en mariage au nouveau marquis, les deux seigneurs, refusant pour leur famille une mésalliance, se prétendent fiancés chacun à la sœur de son rival. Écoutez la hautaine et ironique réponse d'Isabelle :

J'ai donc tort parmi vous de vouloir faire un roi.
Allez, heureux amants, allez voir vos maîtresses;
Et parmi les douceurs de vos dignes caresses,
N'oubliez pas de dire à ces jeunes esprits
Que vous faites du trône un généreux mépris.
Je vous l'ai déjà dit, je ne force personne....

(Acte III, scène 4, vers 952.)

On voit que Corneille se préparait déjà sans le savoir, en 1649, à faire parler Nicomède, cet héroïque railleur.

Est-il besoin maintenant, pour montrer toute la diversité de ton de la pièce, de signaler des vers familiers et semi-comiques, comme ce fragment de dialogue entre Isabelle et sa demoiselle d'honneur Blanche, venant toutes deux d'échouer dans une négociation :

Blanche, j'ai perdu temps. — Je l'ai perdu de même.

(Acte III, scène 6, vers 1021.)

Mieux vaut montrer rapidement quel est ici le langage parlé par l'amour. Ce n'est plus seulement la galanterie un peu précieuse que Corneille avait encore laissée par endroits dans la bouche des Curiace, des Cinna, des Sévère, mais qui n'était qu'un vêtement à la mode recouvrant des sentiments simples, naturels et convenables à la tragédie ; ce n'est pas, surtout, le langage passionné, nerveux, sublime souvent, des Camille, des Émilie, des Pauline. C'est un mélange singulièrement savoureux de vérité et de convention romanesque ; c'est une ingénieuse subtilité dont le cœur et l'esprit peuvent également revendiquer leur part ; la tendresse d'un Rodrigue ou d'une Chimène, l'ingénuité d'une Henriette, les ressources d'esprit d'une héroïne de Marivaux, la séduisante déclamation d'une Marie de Neubourg ou d'un Ruy Blas, tous ces éléments paraissent se combiner ici à doses inégales pour constituer l'amour d'un Carlos, d'une Isabelle et d'une Elvire.

Isabelle se trouve en présence des trois seigneurs, parmi lesquels elle se dispose à choisir un mari, et de Carlos qu'elle aime en secret. Elle commence par déclarer aux trois prétendants qu'elle exige d'eux la promesse d'accepter aveuglément son choix, ne portât-il sur aucun d'entre eux, s'égarât-il sur un moins digne. Que veut-elle par ce préambule? mettre à l'épreuve leur respect? Oui, sans doute, mais aussi différer un choix qui lui pèse, mais aussi jouer avec son amour comme on joue avec le feu. — La fierté de Carlos révolte les trois seigneurs, ils le traitent dédaigneusement : aussitôt son amour en elle s'indigne et en même temps entre-

voit un moyen de se satisfaire à quelque degré sans compromettre sa gloire; créer Carlos marquis et comte c'est faire assez pour sa passion et l'obliger dorénavant à se taire. Elle le croit, du moins, et espère qu'elle aura maintenant le courage de choisir son mari et son roi. — Au moment décisif ce courage lui manque; elle n'ose se prononcer contre Carlos et charge Carlos lui-même de choisir pour elle et par conséquent de se condamner; qui sait d'ailleurs si son choix ne communiquera pas à l'élu un peu du charme que lui seul a eu jusqu'à présent à ses yeux? Cette complication de sentiments est à la fois romanesque, subtile et charmante.

Cependant Carlos, ayant reçu d'Isabelle sa bague comme gage de son alliance future avec celui qu'il désignera, déclare qu'il la livrera seulement à son vainqueur. Isabelle se plaint à lui de ce procédé, et, sollicitant à demi un aveu comme femme, prête à se révolter contre un aveu comme reine, elle lui demande s'il n'aurait pas voulu montrer par là qu'aucun n'était aussi digne que lui d'épouser la reine. Il proteste avec éloquence, et cependant laisse percer son amour :

> Je ne me défends point des sentiments d'estime
> Que vos moindres sujets auroient pour vous sans crime.
> Lorsque je vois en vous les célestes accords
> Des grâces de l'esprit et des beautés du corps,
> Je puis, de tant d'attraits l'âme toute ravie,
> Sur l'heur de votre époux jeter un œil d'envie,
> Je puis contre le ciel en secret murmurer
> De n'être pas né roi pour pouvoir espérer;
> Et les yeux éblouis de cet éclat suprême,
> Baisser soudain la vue et rentrer en moi-même.
>
> (Acte II, scène 2, vers 517.)

Un peu plus de romantisme encore et nous enten-

drions Ruy Blas, cet autre « ver de terre amoureux d'une étoile » :

Cet homme-là, le roi, je suis jaloux de lui!

Il est vrai que, si Carlos affiche moins de violence que Ruy Blas dans les sentiments et dans le langage, sa situation d'homme qui aime de deux côtés et qui de deux côtés est jaloux, compense, au point de vue romantique, cette infériorité :

Je plaindrois un amant qui souffriroit mes peines.
(Acte II, scène 4, vers 701.)

Isabelle aussi est jalouse; elle voudrait marier Carlos pour n'avoir plus de prétexte à l'aimer, mais elle ne voudrait pas qu'il aimât lui-même une autre qu'elle :

Mais je ne comprends point ce mouvement jaloux,

lui dit Blanche.

— Tu ne le comprends point! et c'est ce qui m'étonne :
Je veux donner son cœur, non que son cœur le donne;
Je veux que son respect l'empêche de m'aimer,
Non des flammes qu'une autre a su mieux allumer;
Je veux bien plus : qu'il m'aime, et qu'un juste silence
Fasse à des feux pareils pareille violence;
Que l'inégalité lui donne même ennui;
Qu'il souffre autant pour moi que je souffre pour lui;
Que par le seul dessein d'affermir sa fortune,
Et non point par amour, il se donne à quelqu'une;
Que par mon ordre seul il s'y laisse obliger;
Que ce soit m'obéir et non me négliger.
(Acte III, scène 4, vers 1060.)

— Même sentiment, en somme, chez Elvire; mais Elvire paraît plus jeune qu'Isabelle et, par suite, plus timide, moins violente. Elle n'est d'ailleurs que princesse encore, et non pas reine. Ses plaintes

donc sont plus douces, et elle se défend surtout par les ressources de la casuistique amoureuse.

Toutes deux, au reste, Isabelle et Elvire, ont des soupirs naïfs et involontaires qui partent du cœur et qui touchent. Carlos proteste qu'il n'est pas don Sanche, et qu'il va quitter la cour, la vie peut-être; et alors Isabelle, comme malgré elle :

> Que n'êtes-vous don Sanche? Ah Ciel! qu'osé-je dire?
> Adieu : ne croyez pas ce soupir indiscret.
> — Il m'en a dit assez pour mourir sans regret.
> (Acte IV, scène 5, vers 1458.)

Ceci rappelle *le Cid*. Plus loin, Blanche vient d'apprendre la naissance obscure de Carlos. Elle arrive pleine d'émotion auprès de la reine :

> Ah! madame! — Qu'as-tu? — La funeste journée!
> Votre Carlos... — Eh bien? — Son père est en ces lieux
> Et n'est.... — Quoi?— Qu'un pêcheur. — Qui te l'a dit? — [Mes yeux.
> — Tes yeux? — Mes propres yeux. — Que j'ai peine à les [croire!
> (Acte V, scène 4, vers 1558.)

La scène est entre Isabelle et Blanche; Elvire n'a rien dit et n'avait rien à dire, mais elle soupire gentiment : « Que le ciel est injuste! », et cela est d'une ingénue de Musset ou d'Émile Augier : cela émeut et cela fait sourire tout ensemble.

Émotion discrète, légère, et que le sourire suit de près, tel est en effet un des traits caractéristiques de *Don Sanche d'Aragon* : tous les personnages y ont de l'esprit au moins autant que du cœur. Carlos, ou plutôt don Sanche, au dénouement, menace Isabelle de reprendre le pêcheur pour son père si elle ne lui ordonne d'espérer.

— C'est trop peu d'espérer quand tout vous est acquis.
Je vous avois fait tort en vous faisant marquis....
(Acte V, scène 7, vers 1799.)

Cela est charmant, et quelle façon charmante encore de souligner l'invraisemblance de l'intrigue :

J'avois mis cette bague en des mains assez bonnes
Pour la rendre à don Sanche et joindre nos couronnes.
(Acte V, scène 7, vers 1805.)

On voit combien *Don Sanche d'Aragon* se relie naturellement à *Laure persécutée*. Comme *Laure persécutée*, c'est une tragi-comédie romanesque et galante, où les passions et les caractères ne sont pas entièrement conventionnels et dont certaines parties sont fort agréables. Mais il y a dans *Don Sanche* des éléments qui ne se trouvaient pas dans *Laure*, qui se trouvaient encore moins dans *Clitandre* : c'est le respect de l'unité de lieu ; c'est la simplicité de la mise en scène et du spectacle, à laquelle une scène seule fait exception ; c'est surtout quelque chose qui est devenu inséparable du génie cornélien depuis que le génie cornélien a produit *le Cid*, *Horace*, *Cinna* et *Polyeucte*. Cet élément, c'est la grandeur d'âme considérée comme la qualité nécessaire du héros, et c'est l'admiration considérée comme le ressort essentiel du drame.

III

A vrai dire, la grandeur d'âme est partout dans *Don Sanche*. On la trouve chez les trois grands seigneurs castillans, s'obstinant, au cinquième acte, à vouloir que Carlos ne soit autre que don Sanche, ce qui leur fait perdre la main d'Isabelle et le trône : on

la trouve en particulier dans don Alvar, lorsqu'il s'offre à combattre le premier contre Carlos, avec qui don Manrique et don Lope ne veulent pas commettre leur noblesse, — et dans don Manrique et don Lope lui-même, lorsqu'ils repoussent avec hauteur une mésalliance qui assurerait leur fortune :

> Votre sceptre, madame, est trop cher à ce prix....
> Jamais un souverain ne doit compte à personne
> Des dignités qu'il fait, et des grandeurs qu'il donne :
> S'il est d'un sort indigne ou l'auteur ou l'appui,
> Comme il le fait tout seul, la honte est toute à lui.
> Mais disposer d'un sang que j'ai reçu sans tache!
> Avant que le souiller il faut qu'on me l'arrache :
> J'en dois compte aux aïeux dont il est hérité....
> (Acte III, scène 4, vers 924 et 929-935.)

Elvire et Isabelle sont également héroïques dans leur résistance à leur passion : « Je sais ce que je suis et ce que je me dois », dit Elvire; « Madame, je suis reine, et dois régner sur moi », dit Isabelle.

Mais c'est surtout le rôle de Carlos qui est fait pour exciter l'admiration des spectateurs. D'après ses rivaux eux-mêmes, « c'est un miracle pur que le cours de sa vie », et sa fierté, qui serait excessive si elle ne lui était comme commandée par l'infériorité de sa situation vis-à-vis des grands, son ton de commandement, sa bravoure, son incapacité absolue d'accepter une bassesse, une humiliation, tout fait de lui un de ces héros qui séduisent et qu'on admire. Suivons-le rapidement dans les situations diverses où le place l'action.

Voici d'abord la grande scène du premier acte, où doit être choisi le mari d'Isabelle. « Les trois reines prennent chacune un fauteuil, et après que les trois comtes et le reste des grands qui sont présents se

sont assis sur des bancs préparés exprès, Carlos, y voyant une place vide, s'y veut seoir, et don Manrique l'en empêche :

Tout beau, tout beau, Carlos! D'où vous vient cette audace?
Et quel titre en ce rang a pu vous établir?
— J'ai vu la place vide et cru la bien remplir.
— Un soldat bien remplir une place de comte!
— Seigneur, ce que je suis ne me fait point de honte.
Depuis plus de six ans il ne s'est fait combat
Qui ne m'ait bien acquis ce grand nom de soldat :
J'en avois pour témoin le feu Roi votre père,
Madame; et par trois fois....
(Acte I, scène 3, vers 190-198.)

Don Manrique veut l'empêcher de raconter ses hauts faits; Isabelle insiste pour les entendre, et Carlos expose ceux auxquels les rois de Castille ont assisté :

Je ne vous parle point d'assez d'autres exploits,
Qui n'ont pas pour témoins eu les yeux de mes Rois.
Tel me voit et m'entend, et me méprise encore,
Qui gémiroit sans moi dans les prisons du more.
— Nous parlez-vous, Carlos, pour don Lope et pour moi?
— Je parle seulement de ce qu'a vu le Roi,
Seigneur, et qui voudra parle à sa conscience.
(Acte I, scène 3, vers 227-233.)

Faut-il citer les beaux vers si connus qui suivent? Qu'il nomme ses parents, dit don Lope, car, sans l'éclat de la race, la valeur ne donna jamais le droit d'occuper une place aussi glorieuse. Et Carlos :

Se pare qui voudra des noms de ses aïeux;
Moi, je ne veux porter que moi-même en tous lieux;
Je ne veux rien devoir à ceux qui m'ont fait naître,
Et suis assez connu sans les faire connaître.
Mais pour en quelque sorte obéir à vos lois,
Seigneur, pour mes parents je nomme mes exploits;
Ma valeur est ma race, et mon bras est mon père.
(Acte I, scène 3, vers 247-253.)

Bientôt, anobli par Isabelle, devenu marquis et

comte, chargé de donner la bague de la reine à celui qu'il jugera le plus digne de cet honneur, Carlos imagine un moyen singulièrement hautain de fixer son choix :

> Je n'entreprendrai point de juger entre vous
> Qui mérite le mieux le nom de son époux;
> Je serois téméraire, et m'en sens incapable;
> Et peut-être quelqu'un m'en tiendroit récusable.
> Je m'en récuse donc, afin de vous donner
> Un juge que sans honte on ne peut soupçonner;
> Ce sera votre épée et votre bras lui-même.
> Comte, de cet anneau dépend le diadème :
> Il vaut bien un combat; vous avez tous du cœur,
> Et je le garde... — A qui, Carlos? — A mon vainqueur.
> Qui pourra me l'ôter l'ira rendre à la reine;
> Ce sera du plus digne une preuve certaine.
> Prenez entre vous l'ordre et du temps et du lieu :
> Je m'y rendrai sur l'heure et vais l'attendre. Adieu.
>
> (Acte I, scène 4, vers 319-332.)

Ne concluons pas d'ailleurs de ces fières paroles que Carlos veut se réserver à lui-même la bague et la main de la reine : il sait ce qu'il doit à ses exploits, mais il sait aussi ce qu'il doit à sa naissance; il ne veut ni être traité en « roi de comédie » alors qu'on l'appelle prématurément don Sanche, ni arriver à être roi en réalité en cédant à son amour et en abusant de celui d'Isabelle. Et voilà où est la différence fondamentale entre les héros de Corneille et les héros romantiques. Ceux-ci sont des *forces qui vont*, comme dit Hernani, et des consciences que le flot des événements entraîne à la dérive; ceux-là sont des volontés et ils restent inflexiblement attachés à leur devoir ou à ce qu'à tort parfois ils appellent leur devoir. Don Salluste a besoin que Ruy Blas plaise à Marie de Neubourg et devienne son amant; et Ruy Blas accepte de lui plaire en

effet et de devenir son amant, et ce pauvre laquais finit par « bénir » cette reine; Carlos agit et parle tout autrement :

Je vous aime, madame, et vous estime en reine;
Et quand j'aurois des feux dignes de votre haine,
Si votre âme, sensible à ces indignes feux,
Se pouvoit oublier jusqu'à souffrir mes vœux;
Si par quelque malheur que je ne puis comprendre,
Du trône jusqu'à moi je la voyois descendre,
Commençant aussitôt à vous moins estimer,
Je cesserois sans doute aussi de vous aimer.
(Acte II, scène 2, vers 529-536.)

Ce sont là de nobles paroles, et Carlos n'est pas moins admirable alors qu'il retrouve son père présumé, le pêcheur. Citons encore — je cite beaucoup, mais j'ai tant peur que ces belles scènes ne soient peu connues —, citons le récit de Blanche, la dame d'honneur d'Isabelle :

Du haut de l'escalier je le voyois descendre;
En vain de ce faux bruit il se vouloit défendre :
Votre cour, obstinée à lui changer de nom,
Murmuroit tout autour : « Don Sanche d'Aragon! »
Quand un chétif vieillard le saisit et l'embrasse.
Lui qui le reconnoît frémit de sa disgrâce;
Puis, laissant la nature à ses pleins mouvements,
Répond avec tendresse à ses embrassements.
Ses pleurs mêlent aux siens une fierté sincère;
On n'entend que soupirs : « Ah! mon fils! — Ah! mon père!
— Oh! jour trois fois heureux! moment trop attendu!
Tu m'as rendu la vie! » et : « Vous m'avez perdu! »
(Acte V, scène 4, vers 1569-1580.)

Cette scène est imitée d'un roman de Juvenel, *Dom Pélage ou l'entrée des Maures en Espagne*, qui avait paru quatre ans avant *Don Sanche*; elle en est même imitée de fort près, mais le poète y a fait un petit changement, qui n'est pas moins qu'un trait de génie et qui est caractéristique de la manière de Corneille.

Le héros du roman cède d'abord à la nature, il reconnaît son père et l'embrasse; puis la confusion lui ferme la bouche, il se débarrasse du vieillard sous un prétexte quelconque et s'enfuit. Ainsi le bon sentiment a été instinctif et court, la lâcheté est réfléchie et durable; Carlos, au contraire, frémit d'abord d'une disgrâce aussi soudaine et tremble; mais il rougit bientôt de sa faiblesse, il embrasse longuement le vieillard, il proteste contre ceux qui l'accusent d'imposture et, quand on l'a emprisonné, il le redemande avec autant de force que de dignité :

Je suis fils d'un pêcheur, mais non pas d'un infâme :
La bassesse du sang ne va point jusqu'à l'âme;
Et je renonce aux noms de comte et de marquis
Avec bien plus d'honneur qu'aux sentiments de fils;
Rien n'en peut effacer le sacré caractère.
De grâce, commandez qu'on me rende mon père.
Ce doit leur être assez de savoir qui je suis,
Sans m'accabler encor par de nouveaux ennuis.
(Acte V, scène 5, vers 1613-1620.)

On ne peut parler à la fois d'une façon plus simple et plus magnifique. Aussi tous les spectateurs prononcent-ils le même jugement qu'Isabelle :

Je vous tiens malheureux d'être né d'un tel père;
Mais je vous tiens ensemble heureux au dernier point
D'être né d'un tel père et de n'en rougir point,
Et de ce qu'un grand cœur, mis dans l'autre balance,
Emporte encor si haut une telle naissance.
(Acte V, scène 5, vers 1690-1694.)

IV

On sait combien curieuse et importante est l'épître dédicatoire de *Don Sanche* à M. de Zuylichem. Ce n'est pas ici le lieu de l'analyser. Nous n'examine-

rons donc pas la théorie de la comédie héroïque, ni celle de la tragédie bourgeoise, que Corneille a formulée plus d'un siècle avant Diderot.

Voyons seulement ce que Corneille dit du caractère de don Sanche ou de Carlos et ce qu'il pense du rôle joué par l'admiration dans ses pièces. Don Sanche, dit-il, « tombe dans l'unique malheur qu'il appréhende : il est découvert pour fils d'un pêcheur; mais en cet état même, il n'a garde de nous demander notre pitié, puisqu'il s'offense de celle de ses rivaux. Ce n'est point un héros à la mode d'Euripide, qui les habilloit de lambeaux pour mendier les larmes de ses spectateurs. Celui-ci soutient sa disgrâce avec tant de fermeté, qu'il nous imprime plus d'admiration pour son grand courage que de compassion de son infortune. » On ne saurait mieux caractériser le personnage; mais que conclut Corneille de son observation? Que *Don Sanche d'Aragon* n'excitant ni la pitié ni la terreur ne saurait être appelé une tragédie; la pitié et la terreur sont les seuls ressorts de la tragédie d'après Aristote, et on ne saurait songer à violer ouvertement une des principales règles posées par ce grand homme.

Nous avons aujourd'hui moins de superstition littéraire. Si nous n'appelons pas *Don Sanche* une tragédie, c'est parce que la pièce est romanesque et proprement tragi-comique; mais elle a un caractère qui nous fait regretter de ne lui pouvoir donner ce titre, qui nous détermine quelquefois à le lui donner, et c'est justement celui qui empêche Corneille de le lui accorder, c'est l'admiration que l'œuvre excite. Oui, Aristote n'avait donné à la tragédie que deux objets, exciter la pitié ou exciter la terreur; mais

Corneille a eu la gloire de lui en donner un troisième, plus difficile à atteindre, mais vraiment plus noble : exciter l'admiration; un troisième type de tragédie s'est ainsi ajouté, grâce à lui, aux deux que l'antiquité grecque nous avait transmis.

Corneille n'ose pas reconnaître tout haut cette vérité; ne la sent-il pas pourtant, et n'a-t-il pas bonne envie de nous amener à la reconnaître à sa place? « Je ne vois rien en ce poème, dit-il, qui puisse mériter le nom de tragédie, si nous ne voulons nous contenter de la définition qu'en donne Averroès, qui l'appelle simplement « un art de « louer ». En ce cas, nous ne lui pourrons dénier ce titre sans nous aveugler volontairement, et ne vouloir pas voir que toutes ses parties ne sont qu'une peinture des puissantes impressions que les rares qualités d'un honnête homme font sur toutes sortes d'esprits.... » Et là-dessus Corneille, repris par sa timidité, ajoute : « mais j'aurois mauvaise grâce à me prévaloir d'un auteur arabe, que je ne connois que sur la foi d'une traduction latine ». En effet, qu'importe Averroès et sa traduction latine? C'était de la tradition établie par Corneille lui-même qu'il fallait se prévaloir.

Et c'est ce que le poète fait déjà, trop timidement encore, mais avec plus d'assurance, un an ou deux seulement après *Don Sanche*. Il donne à *Nicomède* le titre de tragédie et il écrit dans son avertissement au lecteur : « Ce héros de ma façon sort un peu des règles de la tragédie en ce qu'il ne cherche point à faire pitié par l'excès de ses malheurs; mais le succès a montré que la fermeté des grands cœurs, qui n'excite que de l'admiration dans l'âme du

spectateur, est quelquefois aussi agréable que la compassion, que notre art (voici où Corneille reste trop timide) nous commande de mendier pour leurs misères ». Un pas de plus est fait dans l'*examen*, qui date de 1660 : « Dans l'admiration qu'on a pour la vertu de *Nicomède*, je trouve une manière de purger les passions dont n'a point parlé Aristote, et qui est peut-être plus sûre que celle qu'il a prescrite à la tragédie par le moyen de la pitié et de la crainte. L'amour qu'elle nous donne pour la vertu que nous admirons nous imprime de la haine pour le vice contraire. La grandeur de courage de Nicomède nous laisse une aversion de la pusillanimité; et la généreuse reconnaissance d'Héraclius, qui expose sa vie pour Martian, à qui il est redevable de la sienne, nous jette dans l'horreur de l'ingratitude. »

Je n'ai pas besoin d'insister sur la portée de ces paroles. En dépit de la réserve dont il ne pouvait guère se départir, en dépit de son respect superstitieux pour Aristote, Corneille a senti et il a failli dire quelle glorieuse création il avait accomplie; cette création date d'*Horace*, sinon du *Cid*.

Quel est en effet le ressort essentiel, le ressort toujours vibrant d'*Horace*? ce n'est pas la crainte, à laquelle les personnages principaux : Horace, le vieil Horace, Curiace sont inaccessibles et qu'ils ne nous laissent pas longtemps réssentir; ce n'est pas la pitié, car, si nous avons pitié de Curiace, c'est pendant un acte; si nous avons pitié de Camille, c'est pendant deux actes ou trois; le seul sentiment que Corneille ait voulu toujours tenir éveillé en nous, c'est l'admiration. — C'est l'admiration aussi que,

dans la tragédie de *Cinna*, provoquent Émilie et Auguste; c'est même par l'admiration — et peut-être aussi par la grandeur historique du sujet — que *Cinna*, comme *Nicomède*, est une tragédie. Les auteurs du XVI^e^ siècle n'avaient-ils pas dit sur tous les tons que la tragédie doit avoir un dénouement malheureux et sanglant? et où est le malheur, où est le sang versé dans cette pièce, qui se termine par l'apothéose d'Auguste et le bonheur de tous ceux qui avaient conspiré contre son pouvoir et sa vie? — *Polyeucte* enfin est le chef-d'œuvre de la tragédie fondée sur l'admiration : Sévère s'efforçant d'atteindre à l'héroïsme de Pauline, Pauline s'efforçant d'atteindre à l'héroïsme de Polyeucte, et Polyeucte s'efforçant d'atteindre en quelque sorte à la sainteté de Dieu, tel est le spectacle sublime qui nous est offert par cette œuvre.

Or, à partir de *Polyeucte*, si Corneille renonce plus ou moins à la régularité, à la simplicité, à la logique puissante mais non tendue, à la noblesse extrême de la tragédie la plus classique, il ne renonce pas, il ne peut plus renoncer — car ceci désormais est devenu partie intégrante de son génie — au besoin de créer des personnages plus grands que nature et de faire de l'admiration le ressort principal de ses actions. *Pompée*, que le XVII^e^ siècle mettait au rang des principaux chefs-d'œuvre de Corneille, à côté du *Cid*, à côté de *Cinna*, *Pompée* est à peine une œuvre de théâtre : l'action en est d'une lenteur extrême, si on ne peut dire qu'elle manque; l'amour de César pour Cléopâtre y est entaché de galanterie et de fadeur. Qu'est-ce donc qui fait vivre la pièce? c'est l'admiration, l'admira-

tion produite par la gloire de Pompée, par la grandeur de Cornélie, par la noble politique de César, par la bonté de Cléopâtre. — *Théodore* a fait une lourde chute sur le théâtre et, il faut l'avouer, cela n'était que justice, car le sujet en est insupportable, beaucoup d'incidents en sont horribles, les principaux personnages n'agissent point. Comment donc expliquer l'erreur de Corneille? C'est qu'il a trop compté cette fois sur l'effet que pouvait produire l'admiration, c'est que les nobles sentiments de Placide, le courage de Didyme, la perfection de Théodore elle-même lui ont fait oublier ce qu'il devait aux nécessités du théâtre. — A-t-on le droit de parler d'admiration à propos de *Rodogune*, de cette œuvre si habilement charpentée, où la terreur atteint un tel degré de puissance, et que domine le personnage terrible, atroce, monstrueux de Cléopâtre? Sans doute, et il n'est même pas besoin pour cela de citer les deux nobles et aimables princes Séleuchus et Antiochus : on peut détester les forfaits de Cléopâtre et admirer son énergie. Et c'est Corneille lui-même qui le dit dans ses *Discours sur le poème dramatique* : « Tous ses crimes sont accompagnés d'une grandeur d'âme qui a quelque chose de si haut, qu'en même temps qu'on déteste ses actions, on admire la source dont elles partent ». — *Héraclius* est un logogriphe aussi compliqué que *Clitandre* et où Corneille cherche visiblement à produire la terreur, comme dans *Rodogune* qui l'a précédé. Comptez pourtant les caractères héroïques : Pulchérie, Héraclius, Martian, Léontine. — Je n'ai plus rien à dire sur *Don Sanche*; mais peut être n'ai-je pas assez insisté sur l'originalité et sur la hardiesse

de *Nicomède*. « Pour la fin, dit Corneille, je l'ai réduite en sorte que tous mes personnages y agissent avec générosité, et que les uns rendant ce qu'ils doivent à la vertu, et les autres demeurant dans la fermeté de leur devoir, laissent un exemple assez illustre, et une conclusion assez agréable. » Et ailleurs : « La tendresse et les passions, qui doivent être l'âme des tragédies, n'ont aucune part en celle-ci : la grandeur de courage y règne seule ».

Il est fâcheux pour Boileau, le législateur et le juge du Parnasse, qu'engagé trop avant dans le parti de Racine au temps où il écrivait son *Art poétique*, il n'ait rendu au grand Corneille qu'une insuffisante justice et s'en soit tenu pour la tragédie aux deux ressorts indiqués par Aristote : la pitié et la crainte. Mais la mort de Corneille, en rendant toute querelle et toute jalousie impossibles, devait permettre à la justice de venir enfin pour lui tout entière. « Ce qui lui est surtout particulier, disait Racine lui-même à l'Académie, quelques mois après la mort de son rival, en 1685, c'est une certaine force, une certaine élévation qui surprend, qui enlève, et qui rend jusqu'à ses défauts, si on lui en peut reprocher quelques-uns, plus estimables que les vertus des autres. » — « Il y a plus dans Corneille de ce que l'on admire et de ce que l'on doit même imiter... il élève, étonne, maîtrise, instruit », disait La Bruyère en 1687. Enfin le mot décisif devait être dit par Boileau en 1700 — date un peu tardive — dans la lettre fameuse à Charles Perrault : « Pouvez-vous nier que ce ne soit dans Tite-Live, dans Dion Cassius, dans Plutarque, dans Lucain et dans Sénèque, que monsieur de Corneille a pris ses plus

beaux traits, a puisé ces grandes idées qui lui ont fait inventer un nouveau genre de tragédie inconnu à Aristote? Car c'est sur ce pied, à mon avis, qu'on doit regarder quantité de ses plus belles pièces de théâtre, où, se mettant au-dessus des règles de ce philosophe, il n'a point songé, comme les poètes de l'ancienne tragédie, à émouvoir la pitié et la terreur, mais à exciter dans l'âme des spectateurs, par la sublimité et par la beauté des sentiments, une certaine admiration, dont plusieurs personnes, et les jeunes gens surtout, s'accommodent souvent beaucoup mieux que des véritables passions tragiques. »

Telle est cette fois la vérité et tel est l'hommage qu'il faut rendre à Corneille. Prenant le genre tragique au point où l'avaient amené les efforts de tant de devanciers, il a su le conduire rapidement à sa perfection en profitant de tout ce qui y avait été fait d'utile, en laissant tomber tout ce qui y avait été introduit de gênant ou de caduc. On l'a appelé le créateur de notre théâtre classique, et le mot est impropre si créer signifie tirer du néant : non seulement Corneille n'a pas tiré du néant la tragédie, il n'a même tiré du néant aucun des éléments qu'il y a fait entrer; mais il les a tirés du chaos, si je puis dire, et il les a transformés en s'en servant. Nous avons signalé avec insistance les deux principaux : c'est l'idéalisme classique, dont les dramaturges du XVIe siècle avaient eu le pressentiment, auquel les théories adoptées par eux conduisaient, mais que Corneille a vraiment constitué le premier et auquel il a donné le prestige de son génie; — et c'est la grandeur, c'est l'admiration, que les prédécesseurs de Corneille cherchaient, qu'ils cherchaient même

avec obstination, mais qu'ils confondaient le plus souvent avec l'enflure, avec la déclamation, avec l'extraordinaire dans les sentiments et dans les sujets. Par là seulement, la tragédie est devenue ce genre si noble que nous ne cultivons plus, mais devant lequel nous nous inclinons avec respect.

O tragédie! appel profond de l'âme à l'âme
Par les plus grands soupirs arrachés aux héros,
Qui rend des passions la louange et le blâme
Vivants au fond de nous par de poignants échos,

Art sobre de parure, à la fois économe
Du lieu, du temps où gronde et frémit l'action,
Plus jaloux d'évoquer l'éternel fond de l'homme
Que de flatter des yeux la frêle illusion!

Corneille, dans tes vers résonne impérieuse
La formidable voix que cet art prête aux morts,
Et la frivolité d'une race rieuse
Y sent comme un reproche éveillant un remords.

Ses jeux lui semblent vains sous ta parole grave,
Ses querelles, hélas! méprisables aussi;
A ses communs élans que la discorde entrave
Tu rouvres l'Idéal comme un ciel éclairci!

Quand de tes vers vibrants la salle entière tremble,
Les hommes ennemis pareillement émus,
Frères par le frisson du beau qui les rassemble,
Pleurant les mêmes pleurs ne se haïssent plus!

Non! car l'enthousiasme a le saint privilège
De rendre au vol des cœurs sa pure liberté,
Comme l'essor croissant des nacelles s'allège
De tout le sable vil qu'elles ont emporté,

Et, sous un même vent d'espérance et d'audace,
Ils sont tous entraînés vers les mêmes hauteurs,
D'où l'immense horizon, que l'œil sans voile embrasse,
Nivelle et noie en bas l'arène et les lutteurs.

C'est ainsi qu'au-dessus des passions vulgaires,
Aux vertus qui s'en vont nous forçant d'applaudir,
Tu nous fais oublier nos misérables guerres
Dans un monde où tout l'homme aspire à se grandir.

Ces beaux vers de Sully Prudhomme[1] ont raison et je n'y veux ajouter qu'un mot : l'histoire de la tragédie se continue et se continue glorieusement après Corneille ; mais il est un caractère de la tragédie cornélienne qui lui est resté propre, et qu'on ne peut pas plus applaudir chez ses successeurs qu'on ne le pouvait applaudir chez ses prédécesseurs : c'est cette grandeur, c'est ce ressort de l'admiration que nous venons d'étudier. Cette part de Corneille dans l'histoire de la tragédie, nul n'a songé à la lui ôter ou seulement à la partager avec lui, Racine la lui a laissée tout entière.

Mars 1893.

1. *Le Prisme* (*Œuvres*, t. V, p. 121-122).

« L'ÉTOURDI » DE MOLIÈRE

ET

« LE PARASITE » DE TRISTAN L'HERMITE

Lorsque Molière a composé *l'Étourdi*, il ne s'est piqué ni de tracer des caractères, ni de peindre les mœurs, ni même de former une intrigue parfaitement claire et bien suivie. Il ne lui importait guère non plus d'être original. L'essentiel était d'amuser, de tenir toujours le spectateur en joie, de laisser le plus possible sur la scène Mascarille tempêtant, s'adoucissant, fourbant, s'agitant, brûlant les planches.

Molière prend *l'Inavvertito* de Nicolo Barbieri, et le suit pas à pas en supprimant tout ce qui est préparation patiente, explication languissante quoique utile, dialogue précieux ou agréable, mais d'une médiocre gaieté. Parfois il déplace un incident de son modèle : la prétendue lettre du père de Celia passe de l'acte III, scène 13 de *l'Inavvertito* à l'acte II, scène 10 de *l'Étourdi*, et plusieurs scènes sont déplacées dans les actes IV et V. Ailleurs, mécontent de Barbieri, Molière l'abandonne pour quelques instants et remplace ses inventions soit par des inventions

personnelles, soit plutôt par des emprunts faits à d'autres auteurs : italiens, français ou espagnols, peu lui en chaut.

Au début de l'acte II, six scènes sont consacrées à un stratagème macabre de Mascarille, dont *l'Inavvertito* ne donnait aucune idée : Molière l'a pris à Noël du Fail.

A l'acte IV, scène 1, Mascarille fait la leçon à Lélie avant de l'introduire chez Trufaldin, et Lélie ne l'écoute point : autant en faisait Flavia, endoctrinée par Chrisoforo dans l'*Emilia* de Luigi Groto.

Entré chez le marchand d'esclaves, l'amoureux Lélie « s'oublie étrangement auprès de Célie » et commet mille imprudences : de même Fulvio près d'Angélique dans l'*Angelica* de Fabritio de Fornaris (acte IV, sc. 4).

A l'acte V, le capitan Bellorofonte de Barbieri a disparu : mais il est remplacé par le Bohémien par amour Andrès, emprunté à *la Belle Égyptienne* de Cervantès.

Qu'est-ce donc que les commentateurs trouvent encore à mettre au compte de Molière?

A l'acte I, sc. 4, le prétexte plus dramatique invoqué par Mascarille pour parler à Célie;

à l'acte I, sc. 5 et suivantes, l'épisode de Mascarille volant sa bourse à Anselme : encore paraît-il avoir été suggéré par un passage de l'*Emilia*, où Polidoro — aussi bien qu'Anselme — annonce qu'il vient de recevoir de l'argent;

à l'acte III, sc. 1 à 4, Mascarille calomniant Célie pour en dégoûter Léandre;

à l'acte III, sc. 5 à 9, le déguisement de Mascarille et de Léandre en masques au lieu du déguisement

en serruriers que contenait *l'Inavvertito* : Barbieri ne nous montrait pas non plus Cintio (Léandre) arrosé par Trufaldin d'une « cassolette » aux fâcheux parfums ;

à l'acte IV, sc. 1 et 2, Lélie transformé, pour pénétrer chez Trufaldin, en Arménien qui a vu le fils de ce dernier en Turquie ;

à l'acte IV, sc. 6, Mascarille rossant Lélie, et pour se venger enfin de son maître et pour inspirer confiance à Trufaldin ;

à l'acte V, sc. 9, la reconnaissance romanesque que Molière a substituée à une autre reconnaissance et aux piquantes scènes qui la suivaient dans *l'Inavvertito*.

Les autres modifications de *l'Inavvertito* que l'on remarque dans *l'Étourdi* sont trop insignifiantes pour qu'il soit nécessaire de les signaler en ce moment. Mais parmi celles que j'ai citées et dont tout le monde fait honneur à Molière, n'en est-il point qui soient dues aussi à un emprunt ?

*
* *

Ni Moland ni Despois ne parlent du *Parasite* de Tristan l'Hermite à propos de *l'Étourdi*. Le savant historien de Tristan, M. Bernardin, se contente d'écrire[1] : « L'enlèvement par les corsaires ne semblait pas comme aujourd'hui une intrigue démodée, empruntée à la comédie antique ; en se servant de ce procédé commode pour dénouer *le Parasite* et *l'Avare*, Tristan et Molière employaient un moyen

1. *Un précurseur de Racine, Tristan l'Hermite...*, p. 508.

dramatique qui était encore de leur temps fondé sur la réalité des choses; écoutons plutôt Mascarille dans *l'Étourdi* (IV, 1) :

> C'est qu'en fait d'aventure il est très ordinaire
> De voir gens pris sur mer par quelque Turc corsaire,
> Puis être à leur famille à point nommé rendus,
> Après quinze ou vingt ans qu'on les a crus perdus;
> Pour moi, j'ai déjà vu cent contes de la sorte.

« Peut-être Mascarille exagère-t-il un peu quand il tient ces discours à Lélie, déguisé en Arménien pour abuser Trufaldin par un stratagème analogue à celui du *Parasite;* cependant les deux exemples connus de saint Vincent de Paul et de Regnard suffiront ici pour établir que les sujets de Louis XIII et de Louis XIV ne devaient pas juger l'intrigue de la comédie de Tristan et certains dénouements de Molière aussi dépourvus de vraisemblance qu'ils nous le paraissent aujourd'hui. »

M. Bernardin indique une analogie entre les deux comédies de Molière et de Tristan; je crois qu'il faut aller plus loin et voir dans celle-ci une source de celle-là.

*
* *

Manille, mère de Lucinde, va marier sa fille à un capitan; mais Lucinde aime Lisandre et, par l'intermédiaire de sa servante Phénice ainsi que du parasite Fripesauces, elle informe Lisandre qu'il a un moyen sûr de pénétrer auprès d'elle. Il y a quelque vingt ans que Manille a perdu son mari Alcidor et son fils Sillare, alors âgé de deux ans, qui lui ont été enlevés en mer par « des écumeurs, des Turcs

qui les surprirent ». Que Lisandre se donne pour le jeune Sillare, enfin revenu de captivité et dont le père sera mort en Turquie : il sera bien accueilli par Manille et pourra autant qu'il le voudra embrasser sa prétendue sœur Lucinde.

Au moment où ce stratagème a réussi, arrive Alcidor qui, contrairement à la fable inventée par Lucinde, s'est sauvé seul après avoir vu mourir Sillare à Memphis. Il est reconnu de Manille, veut faire pendre Lisandre, et enfin consent à unir les deux amoureux.

On voit combien Alcidor, *pris sur mer par quelque Turc corsaire, est à point nommé rendu à sa famille après vingt ans qu'on l'a cru perdu.*

> Il semble qu'Alcidor, de je ne sais pas où
> A travers de la mer soit passé par un trou,
> Ainsi qu'un godenot que, de fine manière,
> Brioché fait sortir hors de sa gibecière.
> (*Le Parasite*, V, 4, p. 127.[1])

N'est-ce pas là un des *contes* qu'a *vus* Mascarille et qui lui ont donné l'idée du stratagème qu'il met en œuvre au quatrième acte de *l'Étourdi*? Lélie veut pénétrer chez Trufaldin afin d'entretenir librement Célie, comme Lisandre veut pénétrer chez Manille afin d'entretenir librement Lucinde. Il prétend venir de Tunis, comme Lisandre de Tunis, d'Alger, de Jaffe, de Tyr, du Caire (*le Parasite*, III, 5, p. 77). Une inquiétude l'arrête un instant, comme elle arrête le parasite Fripesauces, et Mascarille la dissipe à peu près de la même façon que la servante Phénice :

1. Je cite, mais en en rajeunissant l'orthographe, l'édition de Tristan qu'a publiée M. Edmond Girard à la *Maison des Poètes*.

LÉLIE

Écoute, Mascarille, un seul point me chagrine :
S'il alloit de son fils me demander la mine ?

MASCARILLE

Belle difficulté! Devez-vous pas savoir
Qu'il étoit fort petit, alors qu'il l'a pu voir ?
Et puis, outre cela, le temps et l'esclavage
Pourroient-ils pas avoir changé tout son visage ?
(*L'Étourdi*, IV, 1, vers 1351-1356.)

PHÉNICE

Qui pourra l'empêcher de passer pour son fils ?
L'autre âgé de deux ans fut pris dans cette barque.

FRIPESAUCES

Son vrai fils sur son corps peut avoir quelque marque,
Qu'elle ne verroit pas sur cet autre.

PHÉNICE

Point, point.
Nous sommes fortement assurés sur ce point.
Manille a dit cent fois qu'elle verroit paroître
Son fils devant ses yeux sans le pouvoir connoître.
(*Le Parasite*, I, 4, p. 13.)

Lisandre, au lieu de songer à ce qu'il pourra dire à Manille, ne songe guère qu'au bonheur où le mettra la vue de Lucinde; il oblige Fripesauces à lui faire cent recommandations, après lesquelles il ne laisse pas de poser des questions futiles. C'est aussi l'attitude de Lélie vis-à-vis de Mascarille, et, si l'on peut comparer à l'acte IV, scène 1 de *l'Étourdi* l'acte II, scène 1 de l'*Emilia*, à plus forte raison en doit-on rapprocher l'acte III, scène 2 du *Parasite* :

LISANDRE

Cher ami, je ne sais, je suis tout interdit,
Le cœur me bat au sein, je tremble, je frissonne.

FRIPESAUCES

Et qui vous fait trembler ? Vous ne voyez personne.

LISANDRE

Tu ne saurois penser l'état où je serai
Quand je verrai ma sœur, quand je l'embrasserai.
Je me sens tout ému, j'en ai déjà la fièvre,
Et mon âme s'apprête à passer sur ma lèvre.

FRIPESAUCES

Ma foi! S'il est ainsi, vous perdrez la raison;
A l'heure qu'il faudra jaser comme un oison,
Vous deviendrez muet, et peut-être Manille
Prendra quelque soupçon que vous aimez sa fille;
Que de son fils absent vous empruntez le nom,
Et venez comme en masque apporter un momon;
Rengainez votre amour, cachez sa violence,
Et vous souvenez bien des choses d'importance;
Il faut de la mémoire à qui sait bien mentir,
N'oubliez pas les noms de Jaffe ni de Tyr,
Vous citerez encor d'autres lieux de Syrie
Pour vous conduire enfin jusqu'en Alexandrie,
Où vous avez trouvé ce marchand Marseillois
Qui vous a reconnu pour chrétien, pour François,
Pour natif de sa ville, et d'honnête famille,
Et vous a racheté.

LISANDRE

Mais, s'il faut que Manille
Me demande le nom de ce marchand humain?

FRIPESAUCES

Eh bien! vous répondrez qu'il s'appelle Romain.

LISANDRE

De taille?

FRIPESAUCES

Médiocre, à qui le poil grisonne,
Et pour un trafiquant assez bonne personne.

LISANDRE

Son logis?

FRIPESAUCES

Vers le port.

LISANDRE

Sa femme et ses enfants?

FRIPESAUCES

Vous direz qu'il est mort depuis quatre ou cinq ans;
Ne sauriez-vous tout seul fonder cette fabrique?

(P. 62-64.)

Il est vrai que Lisandre est déguisé en Turc, non en Arménien : mais l'idée même de faire de Lélie un faux Arménien peut avoir été soufflée à Molière par le capitan du *Parasite* :

> Il faut le confronter à quelque Arménien,
> Qui sache le pays, qui sache le langage,
> Pour voir s'il n'a pas fait un fabuleux voyage.
> (III, 7, p. 86.)

Il est vrai encore que Lélie ne se donne pas pour le fils de Trufaldin, comme Lisandre pour celui de Manille : mais il y avait intérêt, pour rendre la situation de Lélie plus embarrassante et plus piquante près de Célie, à n'en faire qu'un marchand, qui avait vu ce fils à la fin de son esclavage; et nous venons de voir qu'un marchand de ce genre était mentionné dans *le Parasite*.

Tel qu'il est constitué maintenant, l'acte IV de *l'Étourdi* implique une reconnaissance possible et, pour quiconque est familier avec les conventions dramatiques, une reconnaissance inévitable et prochaine dans la famille de Trufaldin. Il achemine donc Molière à un dénouement tout autre que celui de *l'Inavvertito*, où Bellorofonte retrouvait une sœur de Celia qu'il avait autrefois aimée, Laudomia, mais où Mezzetin (Trufaldin) restait sans famille comme auparavant. Ayant commencé à imiter la comédie de Tristan l'Hermite, Molière est entraîné à en imiter aussi le dénouement. Alcidor revenait *à point nommé* pour assurer le mariage des deux amants : ainsi vont faire la femme et le fils de Trufaldin, bien qu'ils n'aient point, comme Alcidor, été retenus en Turquie.

Évidemment, c'est une hypothèse que je formule;

mais elle me paraît vraisemblable, et elle a l'avantage d'aider à la résolution d'un petit problème que les commentateurs de Molière se sont vainement posé. Pourquoi notre poète, après avoir si docilement suivi *l'Inavvertito*, a-t-il de gaieté de cœur renoncé aux scènes amusantes qui terminent cette pièce, et s'en est-il tenu à une reconnaissance invraisemblable exposée dans un récit fort long et peu clair de Mascarille? Le succès étourdissant qu'obtenait Coquelin dans ce récit nous peut fournir une première explication : on aimait, au temps de Molière, les longs monologues où un acteur s'essoufflait et gesticulait, comme Gros-René dans *le Dépit amoureux*, et Molière, qui jouait Mascarille, a pu se ménager par ce récit un succès semblable à celui de Coquelin. Si, de plus, on admet qu'une sorte de vitesse acquise, jointe à la logique de l'intrigue, ait amené Molière à poursuivre l'imitation ébauchée du *Parasite*, on pourra regretter encore le dénouement de *l'Inavvertito*, mais celui de *l'Étourdi* se trouvera pleinement expliqué.

*
* *

Ce n'est pas tout. On a peut-être remarqué tout à l'heure ce mot de Fripesauces à Lisandre :

> Et venez comme en masque apporter un momon.

Il se retrouve ailleurs dans la bouche du père de Lisandre, Lucile :

> Dis-moi : quelle gageure ou quelle humeur fantasque
> Avant le carnaval te fait aller en masque?

Qui t'a mis sur le front ce bourlet de bassin?
Portes-tu des momons? Apprends-moi ton dessein.
(*Le Parasite*, III, 3, p. 71.)

Mascarille et Léandre *vont* vraiment *en masque* pour enlever Célie à l'acte III, scène 8 de *l'Étourdi*, et Lélie, qui a révélé si imprudemment leur dessein à Trufaldin, s'écrie ironiquement :

Masques, où courez-vous? *le pourroit-on apprendre?*
Trufaldin, ouvrez-leur pour *jouer un momon.*
(Vers 1220-1221.)

Or, il n'y a ni momon ni masques dans *l'Inavvertito*, mais des serruriers; ne sont-ce pas les deux passages du *Parasite* qui ont donné à Molière l'idée de cette substitution?

A la fin de cet acte III (scène 9) de *l'Étourdi*, Trufaldin, impatienté par le défilé des masques, arrose grossièrement Léandre; en quoi il peut fort bien imiter la duègne du *Dom Japhet d'Arménie* de Scarron (acte IV, scène 6), mais en quoi il peut aussi exécuter une menace de Phénice dans *le Parasite* de Tristan :

PHÉNICE

Abandonnez cet huis, et n'y revenez plus,
Ou sur l'étui chagrin de ce cerveau malade
J'irai bientôt verser un pot de marmelade.

LUCILE

Quel discours? et quel pot? suis-je au pays des fous?

PHÉNICE

C'est un pot à pisser tout préparé pour vous.
Attendez seulement.
(*Le Parasite*, III, 5, p. 79-80.)

D'autres rapprochements, nullement significatifs par eux-mêmes, ont peut-être droit d'être faits après ce qui précède.

Mascarille qualifie un père, devant son fils, de « penard chagrin » (*l'Étourdi*, I, 2, vers 61); Phénice de même :

> Moi, fille de berlan? penard injurieux!
> (*Le Parasite*, III, 5, p. 76.)

Mascarille dit qu'il *époustera* bien Lélie (*l'Étourdi*, IV, 3, v. 1577); Lisandre dit de Fripesauces :

> Ensuite je prendrai le temps de l'épouster.
> (*Le Parasite*, II, 3, p. 47.)

Mascarille parle des *scoffions* de vieilles qui se battent (*l'Étourdi*, V, 9, v. 1944); le parasite dit à la servante :

> Et si ton scofflon avoit tous les appas
> D'une rouelle de veau bien cuite entre deux plats,
> En l'humeur où je suis, Phénice, je te jure
> Que j'aurois tout à l'heure avalé ta coiffure.
> (*Le Parasite*, I, 3, p. 5.)

* * *

Est-il vraisemblable que Molière ait connu *le Parasite*? oui certes. En 1644, le célèbre auteur de la *Mariane*, Tristan l'Hermite, n'avait pas dédaigné de donner à *l'Illustre Théâtre*, alors établi au jeu de paume des Métayers, ses tragédies de *la Mort de Sénèque* et de *la Mort de Crispe*[1]. Depuis, Tristan envoyait sans doute ses œuvres à Madeleine Béjart ou à Molière, et en tout cas ni Molière,

1. M. Bernardin (*Un précurseur de Racine*, p. 240 à 244) n'est affirmatif qu'en ce qui concerne *la Mort de Sénèque*; mais voyez Mesnard, *Molière*, t. X, p. 87 à 89, et Loiseleur, *Points obscurs de la vie de Molière*, p. 379.

ni Madeleine ne pouvaient se désintéresser des œuvres de Tristan.

Si donc, en 1653, Molière avait pu voir jouer, ou s'il avait pu jouer lui-même *le Parasite*, il n'y aurait sans doute pas manqué ; mais Molière était en province et les troupes de campagne ne pouvaient faire entrer dans leur répertoire les pièces nouvelles tant que celles-ci n'avaient pas été imprimées.

C'est en 1654 qu'eurent lieu l'impression et la publication du *Parasite*[1]. Il est probable que Molière voulut alors représenter cette comédie ; on doit du moins admettre qu'il la lut ; et, s'il composait ou s'il était sur le point de composer *l'Étourdi*, il dut faire pour l'œuvre de Tristan ce qu'il a fait pour tant d'autres, de Rotrou, par exemple : s'en souvenir et, plus ou moins consciemment, l'imiter.

L'Étourdi est de 1653 d'après certains auteurs. Mais cette date n'est appuyée par aucun témoignage authentique, tandis que La Grange, dans son *Registre*, a positivement daté la pièce de 1655 et que Despois a confirmé cette indication par les raisons les plus sérieuses[2].

Si la comparaison que nous avons établie entre *le Parasite* et *l'Étourdi* paraissait suffisamment justifiée, non seulement on connaîtrait une source nouvelle de Molière, mais la date de sa première comédie serait désormais à l'abri de toute discussion.

Février 1903.

1. Privilège du 23 mars, achevé d'imprimer du 10 juin.
2. *Molière*, t. I, p. 79 à 85.

TABLE DES MATIÈRES

Pages

AVANT-PROPOS v

Les personnages conventionnels dans les comédies du XVI^e siècle 1

La mise en scène dans les tragédies du XVI^e siècle. . . . 31

Les trois éditions de la *Sophonisbe* de Montchrestien et la question de la mise en scène dans les tragédies du XVI^e siècle. 130

Corneille et l'évolution de la tragédie 153

Le Cid et la formation de la tragédie idéaliste 189

Polyeucte et l'achèvement de la tragédie cornélienne . . . 227

Don Sanche d'Aragon : un retour offensif de la tragi-comédie 261

L'Étourdi de Molière et *le Parasite* de Tristan l'Hermite. . 291

171-11. — Coulommiers. Imp. PAUL BRODARD. — 4-11.

DATE DUE
30 505 JOSTEN'S

PQ
521
.R5

Rigal, Eugène Pierre Marie.

De Jodelle à Molière.

PG
521
.R5

De Jodelle a Moli ere
PQ521.R5
3 5033 0009 7275 2